

بنية القصيدة القصيرة

في شعر أدونيس

د. علي الشرّع

دراسة

د. علي الشرع

بنية القصيدة القصيرة

في شعر أدونيس

دراسة

منشورات اتحاد الكتاب العرب

١٩٨٧

تصميم الغلاف: أنور الرحبي

مقدّمة

تتألف هذه الدراسة مــن فصلين : الأول يناقش أبعــادا خاصة في مسيرة أدونيس الفكرية والأدبية للكشف عن موقعه من حركة الشعر العربي المعاصر ، والثاني مخصص لدراسة ظاهرة القصيدة القصيرة في شعر أدونيس من حيث طبيعتها والتطورات التي اجتازتها والبنى الفنية التي أودعــت فيهــــا .

ان طبيعة الشعر العربي المعاصر بعامة وشعر أدونيس بخاصة ــ بما ينطوي عليه من عمق ودقةوغموض ــ اقتضت منهجا خاصة في الدراسة. فهذه الدراسة تقوم أولا على تفسير النص الشعري ، وثانيا على ملاحظة الظاهرة الفكرية والبنيوية التي يتكشف عنها النص ، وثالثا على حصر النصوص المتشــابهة أو المتقــاربة وذلك من أجــل دراستهــا في اطار ظــاهرة متطــورة .

والدارس لا يخفي أن صعوبات جمة قد واجهته في هذه الدراسة ، ولعل أهمها غياب الدراسات المتأنية في شعر أدونيس . فعلى الرغم من شهرة الشاعر ، وعلى الرغم من كثرة الأحكام النقدية التي يتداولها النقاد له أو عليه .. فان جزءا يسيرا جدا مــن شعره قد خضع لدراسة متأنية دقيقة . فمعظم الأحكام النقدية التي تداولها النقــاد حول أدونيس على مدى الثلاثين سنة الاخيرة كانت وليدة انطبــاعات متسرعة ليست ذات

قيمة حقيقية في عملية الكشف عن مساهمته الكبيرة في الشعر العربي المعاصر .

وأخيراً آمل أن تكون في هذه الدراسات اضافات جديدة تساعد الباحثين في دراسة شعر أدونيس بخاصة ، وبالتالي ، في دراسة الشعر العربي المعاصر بعامة .

الدكتور علي الشرع

جامعة اليرموك

صيف ١٩٨٥

بداية مبكرة :

ولد أدونيس ، على أحمد سعيد أسبر ، الشاعر السوري ★ في قرية قصابين ، القرية الجبلية التي تقع بين اللاذقية وطرطوس، في سنة ١٩٣٠ . وبسبب الفقر ــ ربما ــ لم ينتظم في المدرسة الا في سن الرابعة عشرة ، حيث دخل مدرسة طرطوس سنة ١٩٤٤ . ويقال أن تحصيله العلمي بدأ أولا على يد والده الذي كان يدرسه شيئا من القرآن والشعر العربي القديم . أنهى أدونيس دراسته الثانوية في مدرسة اللاذقية وتابع تحصيله العلمي الجامعي حيث حصل على درجة الفلسفة من جامعة دمشق ١٩٥٤ . تزوج أدونيس فتاة سورية معروفة اليوم وهي الدكتورة خالدة سعيد وقد كانت تشاركه حينئذ همومه السياسية والفكرية . ونتيجة لبعض الظروف السياسية المتعلقة بالحزب القومي السوري هرب أدونيس سنة ١٩٥٦ الى لبنان حيث اشتغل مدرسا في المدارس الثانوية ، وحصل أخيرا سنة ١٩٥٧ على الجنسية اللبنانية . (١)

★ قدم ادونيس نفسه في « الندوة اللبنانية » سنة ١٩٦٨ بقوله : « أجيء من بيت شيعي . كل بيت شيعي يرث افاجعة . لكنه ينتظر فرحا يجيء . قبل أن أحتضن تاريخي في لبنان ، احتضنت التاريخ .... إن من يجلس أمامكم على هذا الكرسي شخص تمتلىء ذاكرته بالحفر امتلاء الشوارع ، وها أنا بينكم ، لكن هذه الحفر التي تنتقل معي تفصلني عنكم . لن يكون لقاؤنا مضيئا ما لم نكشفها » .

كان أدونيس نشيطا سياسيا وفكريا أيام الدراسة الثانوية . ولعل أهم هذه النشاطات في هذه الفترة هو انتسابه للحزب القومي الاجتماعي السوري . والحقيقة أن صلته المبكرة بهذا الحزب كان لها أثر فعال ، فلقبه الذي شهر به أي « أدونيس » جاءه من زعيم الحـزب ، انطون سعادة . ★ لقد غلب هـذا اللقب على الشـاعر حتى غطى على اسمه الحقيقي [٢] .

---

* ادونيس صيغة يونانية للفظة السـورية ـ الفنيقيـة والكنعانية ـ القديمة « أدوني » التي تعني السيد أو الاله . وأدونيس نظير للاسم تموز اله الخصب . وقد ارتبط أدونيس بالحضارة الدينية والفكرية لمجتمعات شرقي المتوسط قبل ان ينتقل بنفس الدلالة للحضارة الأوروبية ـ اليونانية ـ فيما بعد . وعندما اسس الحزب القومي السوري في الثلاثينات من هذا القرن استغل زعيم الحزب انطون سعادة البحـوث العلمية والاسطورية التي نشرت حول الحضارة السورية القديمة ليعمق احساس أعضاء الحزب بوجود كيان سوري متميز مستنـد على تراث حضـاري قديم يرجع الى جذور تاريخية : أبعد من الطابع العربي والاسـلامي الذي يسود سورية اليـوم . (لمزيد من المعلومات حول أسطورة تمـوز أو أدونيس يراجـع
I *Frazer . Sor James George, Adoniis , Attis, osiris , Studies in the History of the Oriental Religion* . J

وتراجع ترجمة لبعض كلام فريزر حول الموضوع ذاته في كتاب جبرا ابراهيم جبرا، أدونيس او تموز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٣ ١٩٨٢ .
* لقد أنكر أدونيس ما يقال بخصوص ارتبـاط لقبه بالزعيم انطـون سعادة . ففي مقابلة مع احمـد أبي كف نشرت في مجلـة الهلال ع ٩ سنة ١٩٦٧ (ص ١٥٥) قال : انه اختار هذا اللقب بنفسه وذلك حتى يتمكن من نشر أعماله الشعرية التي رفضتها المجلات آنذاك عندما كان يرسلها اليها مذيلة باسمه الحقيقي . ولكن هـذا الأنكـار لم يلاق قبـولا لدى بعض الدارسين . فقد رأى جوزيف زيدان أن أدونيس حـاول بهذا الانكار ان ينسي قراءة ارتباطاته الفكرية القديمة . انظر :
Joseph zeidan , Myth and Symbol in the poetry of Adonis and Yusuf al - khàl ,))
Journal of Arabic Literature , x , 1979 , p. 86 .

ومهما يكن السـبب وراء اختيـار الشاعر لهذا اللقب فان الدارس يلاحظ

أدونيس ومجلة شعر :

في كانون الثــاني سنة ١٩٥٥ خصصت مجلة الآداب البيروتية التي بدأ صدورها في سنة ١٩٥٣ ، عدداً خاصاً لمعالجة قضايا الشعر العربي المعاصر . وقد خصص هذا العدد ، كما جاء في افتتاحيته ، ليمثل جيل الشباب من الكتــاب ، وليحتضن انتــاجهم الأدبي ، وليشجع الأدب الملتزم . [٣] والعدد المذكور ، على الرغم من الأهمية التي يعقدها عليه النقاد المعاصرون . [٤] ، لم يول أدونيس الشــاعر أهمية تذكر ، مع أن عددا كبيراً من زملائه الشعراء المعاصرين قد وجدوا المجال الواسع في هذا العدد سواء بنشر قصائدهم أم بنشر المقالات والبحوث عنهم ، ففي هذا العدد تجد اهتماما بالسياب ، وفدوى طوقان ، ونزار القباني ، وصلاح عبد الصبور وبلند الحيدري ... الخ [٥] . ناقد سوري واحد هو شاكر مصطفى أشار بشكل عابر الى أدونيس ضمن مقالة احصائية عن شعر الشعراء المعاصر في سورية . والطريقة التي أشير بها الى أدونيس

بأن هذا الاختيار بحد ذاته لم يكن مصــادفة . وبظن الدارس . ان هذا الاختيار ربما كان أثرا من آثار الثقافة الحزبية التي كان مخططو الحزب يحرصون على بثها في وعي أعضائه الشباب الذين لم تفســد نفوسهم بعد من جراء الثقافة السائدة » ، انظر : انطون سعادة ، « شرح العقيدة » ، ١٩٥٨ ، ص ١٤٧ ـ ١٥٥ . وربما يؤكد هذا الظن اشــارة قائد الحزب الجديد ، جورج عبد المسيح في كتابه « الخيط الأبيض » ، حيث أشار الى أن آراء الحزب قد انتشرت بين صفــوف الطــلاب في شمــال سورية في الأربعينات ، والى أن اجتماعات كانت تعقد بين زعيم الحــزب ، انطــون سعادة وهؤلاء الطلاب . انظر كتاب جورج عبد المسيح ، « الخيط الأبيض » منشورات الحزب ص ٤٤ ـ ٤٥ . وانظر كذلك : هشام شرابي ، « الجمر والرماد » ، بيروت دار الطليعة ، ١٩٧٨ ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣ .

في هذا المقال تكشف عن نظرة الناقد الخاصة لهذا الشاعر كما تكشف عن موقف مجلة الآداب منه أيضا • * لقد قدّم الناقد اسم أدونيس
**
مرتبطا بعلاقته الحزبية مع الزعيم انطون سعادة ، وفي ذلك دلالة واضحة لقراء مجلة الآداب ذات الاتجـاه القومي العربي • (٦)

في سنة ١٩٥٧ ، أسس عضو منفصل عن الحزب القومي السوري وهو الشاعر المعروف يوسف الخـال ، مجلة شعر • وخلافا لما جاء في افتتاحية الآداب في عدد كانون الثاني ١٩٥٥ ، قال كاتب افتتـاحية مجلة « شعر » ان المجلة تقيّم النصوص الأدبية لاعتبارات فنية بغض النظر عن التوجه السياسي أو الفكري لأصحاب هذه النصوص (٧) ولقد استقطبت « شعر » عددا كبيرا من الشعراء والروائيين والنقاد العرب الشبان الذين كانوا على صلة وثيقة بالثقافة الغربية وآدابها • ولقد قدم هؤلاء من خلال المجلة أعمالا شعرية ونقدية كثيرة ، كما ساهموا في تعريف القرّاء العرب بعدد كبير من مشهوري الشعراء والنقاد الغربيين • وكان أدونيس على رأس الذين اجتذبتهم المجلة ، وقد كان يحظى بالمكانة الأولى ، وأحيط بالاعجاب والتقدير ، وانعقدت عليه الآمال في ابداع نهج شعري جديد • ولعل الصيغة التي قدمت بها المجلة أدونيس تعكس طبيعة هذا الاهتمام :

---

* روى الروائي القديم سعيد تقي الدين ، صديق سهيل ادريس محرر مجلة الاداب البيروتية ، روى الخبر التالي الذي يؤكد موقف مجلة الاداب من أعضاء الحزب القومي السوري : « ان محرر مجلة الاداب سوف يحجم عن نشر الاعمال البطولية لغسان جديد في معارك فلسطين بسبب كونه عضوا في الحزب القومي السـوري انظر : سعيد تقي الدين ، « ريـاح في شراعي » ، بيـروت ، دار المجـاني ، ١٩٦٠ ص ٢٦٦ ـ ٢٢٧ •

** انفصل يوسف الخال عن الحزب السوري سنة ١٩٤٧ : انظر ما قاله في مجلة شعر ٢٢ ، ١٩٦٢ ص ٩ •

« ولأدونيس مجموعات شعرية كثيرة كلها معدّة للطبع في مطابع المجلة ، وهذه المجموعات هي حصيلة ما ألفه أدونيس في السنوات الخمس الأخيرة . وعندما تنشر هذه المجاميع الشعرية سيتحقق القراء أن لدى أدونيس الشاعر الناهض ، طاقة شعرية كبيرة بحيث اذا قدر لها الرعاية السليمة فانها ستجعل منه ليس عنوانا على جيله من الشعراء العرب فقط ، بل سترفعه الى مستوى عالمي في عالم الشعر . (٨)

وبالمقابل فان أدونيس نفسه قد انهمك حتى أذنيه في نشاطات المجلة ، مساهماً في الكتابة لأعدادها ومشاركاً بعبء تحريرها واختيار موادها . ولقد ظهر اسم أدونيس في كل عدد من أعداد المجلة على مدى السنوات (١٩٥٧ ـ ١٩٦٢) سواء بنشر قصيدة أم بتعليق نقدي أم بترجمة عمل أدبي أو نقدي ما . أما طبيعة أعماله الشعرية في هذه الفترة من اشتغاله مع مجلة شعر فقد كانت تدور بحدود اطار فكري محدد تقريبا ، فقد كان يستلهم الروح الحضارية السورية القديمة ، ويوظف كثيرا من أساطيرها ورموزها ، ولعل من أشهر أعماله الشعرية التي قدمها في هذه الفترة أربع قصائد ذات دلالة واضحة على طبيعة اتجاهه الفكري ، القصيدة الأولى ، بعنوان « مجنون بين الموتى » ، ألفها سنة ١٩٥٦ ، ونشرها في مجلة شعر (١٩٥٧) والقصيدة تلقى ظلالاً من الشك على أخلاقية الحروب كما أن لها دلالة خاصة بالنسبة لدارس أدونيس ، وذلك لارتباطها بحياة الجندية يوم كان مجندا في الجيش السوري .

فقد سجل فيها انطباعاته ـ ربما ـ عن حرب السويس (١٩٥٦) . (٩) أما القصيدة الثانية فهي واحدة من أشهر قصائد أدونيس بالخمسينات ، أعني قصيدة « البعث والرماد » (١٩٥٨) . ففي هذه القصيدة يسيطر الحلم على أدونيس ليعيده الى رحاب أمجاد الحضارة الفينيقية القديمة

حيث تعانق روحه طقــوس الفينيق فتستشعر روح البعث واليقظة على أبخرة معابد بعلبك وتحت عظمة هياكلها • وبنفس الوقت فان أدونيس يوظف جزءا كبيرا مــن هذه القصيدة : « رمــاد عائشة » ليسخر من الحضارات الأخرى التي بسطت سلطــانها على الأرض الســورية في العهود التاريخية المتأخرة • (١٠) • أما القصيدة الثالثة فانها تمثل وثيقة واضحة ضــد موقف أدونيس السلبي من الوحــدة العــربية بين مصر وسورية ، وهذه القصيدة جاءت بعنوان « وحده اليأس » وقد ألفها لدى الاعلان عن الوحدة سنة (١٩٥٨) (١١) أما القصيدة الرابعة فكانت بعنوان : « أرواد يا أميرة الوهم » (١٩٥٩) • وفي هذه القصيدة يدعو أدونيس الى تجاوز التراث العربي والتغلغل الى أبعاد تراثية أقدم وأعرق، سادت المنطقة السورية قبل الحضارة العربية الاسلامية • (١٢)

حقيقة لم يكن مناوئو أدونيس بحاجة الى أدلة كثيرة ليثبتوا هويته الفكرية ، فمجرد ارتباطه بمجلة شعــر كان كفيلا بأن يؤلب عليــه كل الساخطين على هذه المجلة واتجاهها الفكري • فالمجلة بنظر الكثيرين من مثقفي العرب بالخمسينات والستينات و ــ ربما ــ اليوم ، كانت محورا يلتف حوله اعضاء الحزب القومي السوري ، فلذلك كان كل ما تقدمه المجلة يفهم من هذا المنظار • فقد كانت دعــوة المجلة الى التجديد في الشعر أو الفكــر أو اللغة تفهم باعتبارها دعــوة لهــدم الأدب العربي أو حضارة العرب أو تراثهم • وكانت دعوتهــا للانفتــاح على التيارات الفكرية الغربية تعني مناصرة الفكر الاستعماري ضد الاندفاع العربي في صراعه مع هذا الاستعمار وكانت دعوة المجلة لتقــدير الأدب بعيدا عن التيارات الفكرية لأصحابها تعني النيل من الأدب الملتزم الموظف لخدمة تطلعــات المجتمع العــربي الحديث • *

---

* هناك مؤشرات كثيرة توحي بأن مجلة ، شعر ، كانت قد انحرفت كثيرا عن الخط الفكري الذي مثله الحزب القومي السوري . فالمطلع

وهكذا وجد أدونيس نفسه مجبراً على التحصن داخل حدود مجلة شعر . فلقد كان الاهتمام بشعره آتيا فقط من أولئك الدارسين أو النقاد الذين يدورون في رحاب هذه المجلة . وبنفس الوقت فان هذا التحصن يجدران مجلة شعر ربما حال بين أدونيس والنشر في مجلات

على اقوال زعيم الحزب انطون سعادة ، وكذلك على اقوال خليفته جورج عبد المسيح يلاحظ أن الحزب كان من اول الداعين لفكرة الالتزام الفكري والادبي بالمعنى الذي ساد في الاوساط الثقافية العربية في فترة الخمسينات والستينات . فمن الآراء التي تنسب لقادة (الحزب السوري ان يتخلى اعضاء الحزب عن النزعات والفلسفات التي تنمي الحس الفردي أو الحس المثالي او الصوفي ، كما يجب على الحزبي أن لا ينخدع بالاتجاهات الفلسفية المثالية الداعية للأخوة الانسانية او السلام العالمي وذلك لما تنطوي عليه هذه الفلسفات من دعوة لتثبيط همم الشعوب المستضعفة في مقاومة القوى الاستعمارية التي تختفي وراء مثل هذه الفلسفات . وللسبب نفسه رفض قادة الحزب فكرة التمحور في صف اليمين واليسار ـ وذلك لأنها مجرد هراء فلا يفيد ابناء هذه المنطقة ولا يخدم مصالحهم . (انظر مزيداً من هذه الآراء في : انطون سعادة ، شرح العقيدة ١٩٥٩ ص ١٦٦ ـ ١٦٨ ، وانظر : جورج عبد المسيح ، الخيط الأبيض ، ص ٢١ ـ ٢٣ ، ٧٣ ، وكذلك سعيد تقي الدين ، رياح في شراعي ص ١٤٣) .

ويلاحظ هنا أن هذه التوجيهات الاساسية في فكر الحزب القومي السوري لا تشكل مدار اهتمام بالنسبة للقائمين على مجلة شعر يوم تأسيسها . فمن المبادىء التي اكدت عليها شعر في أول اعدادها التركيز على ابراز النزعة الفردية والتخلي عن فكرة الالتزام بالمعنى السائد آنذاك والاهتمام بالقيم الجمالية للشعر بغض النظر عما يتضمنه من اتجاهات فكرية . واذا كان لمجلة شعر صلة ما بالحزب القومي السوري فان هذه الصلة قد ارتبطت مع حركة تمرد مبكرة شهدها الحزب في أثناء غياب زعيمه في امريكا (١٩٣٨ ـ ١٩٤٧)، الحركة التي مثلها عدد من اعضاء الحزب مثل فايز صايغ وغسان تويني اللذين خالفا تعاليم الزعيم فيما يخص قيمة الفرد بالمجتمع (لمزيد من ذلك انظر : هشام شرابي ، الجمر والرماد ص ٨٢) .

أدبية أخرى ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى كان هذا التحصن سبباً في منع الدائرين في محاور فكرية أخرى من تناول انتاج أدونيس بالدراسة أو النقد . والباحث المدقق يلاحظ مدى تأثير ظاهرة التمحور هذه على طبيعة الدراسات النقدية في الساحة الأدبية في المنطقة العربية. ففي الوقت الذي كانت فيه الدراسات تتوالى على انتاج شاعر مثل السياب أو البياتي أو عبد الصبور ... الخ في بعض المجلات العربية من مثل « الآداب » ، و « الشعر المصرية » والكاتب و « المجلة » ..... كان اسم أدونيس غائبا بشكل كلي من صفحات هذه المجلات حتى سنة ١٩٦٣ أي السنة التي انفصل فيها أدونيس نهائيا عن مجلة شعر .

اختلاف أدونيس مع مجلة شعر :

بدأ أدونيس مع صيف ١٩٦٠ ينشر مختارات من الشعر العربي في مجلة شعر تحت عنوان « من التراث العربي » والحقيقة أن النماذج المختارة ظهرت في المجلة دون ذكر اسم من اختارها ولم تعرف هوية مختار هذه النماذج الا في وقت متأخر . وقدّم أدونيس لهذه المختارات حينئذ بقوله : ان نهضة الشعر العربي الحالية لن تكون نهضة حقيقية ما لم تعمق انتماءها مع التراث العربي القديم باعتبارها تطوراً نابعاً من هذا التراث وحلقة من حلقاته . (١٣)

بدأ أدونيس مختاراته الشعرية باختيار نماذج من الشعر الجاهلي الذي وصفه بقوله : انه الشعر الذي يمثل القيم الجمالية الخالدة . واستمر أدونيس في نشر مختاراته متدرجا في الاختيار حسب أعصر الأدب العربي المعروفة ، وقد استغرقه هذا العمل مدة سنتين . وفيما بعد جمع حصيلة هذه المختارات بكتاب سماه « ديوان الشعر الغربي » .

ويبدو أن انشغال أدونيس بهذا العمل لم يلق قبولا لدى بعض زملائه في دائرة مجلة شعر • ففي افتتاحية العدد الحادي والعشرين سنة ١٩٦٢ كتب الكاتب المصري محيي الدين محمد ، وأدونيس حينئذ كان يواصل نشر مختاراته ، كتب يقول : ان محبي الشعر الأوروبي يمكنهم قراءة شعر شكسبير ودانتي ليستمتعوا بشعرهما وليتذوقوه ، وذلك لأن الفوارق بين الحضارة الأوروبية الحديثة والحضارة الأوروبية القديمة هي فوارق في درجة التطور ، في حين أن الفرق بيننا — نحن في الشرق العربي — وبين امرىء القيس هو فرق هائل ، انه فرق في النوع • وهكذا فان الرجوع الى الماضي — أي الى الشعر العربي القديم — هو مرض نفسي ، بل يمكن القول أنه عدو المعاصرة • (١٤)

وبنفس الوقت الذي كان فيه أدونيس مشغولا بمختاراته الشعرية ، كان منهمكا أيضا بتأليف عمل شعري آخر فرغ من تأليفه ١٩٦١ ، وذلك بعنوان « أغاني مهيار الدمشقي » ، صدر عن مجلة شعر • و « مهيار » كما هو معروف مرتبط بمهيار الديلمي الشاعر الاسلامي العباسي الشيعي الذي انحرف عن المجوسية واعتنق الاسلام على يد الشريف الرضى • وقضية اختيار أدونيس لاسم « مهيار » كانت مثار جدل • فأدونيس نفسه ينكر أنه اختار اسم « مهيار » للصلات المذهبية ، بل أكثر من ذلك ينفي أدونيس أنه قرأ شعر مهيار • أو تعرف على مكانته الشعرية الا في وقت متأخر • (١٥) والدارس من جهته أيضا يشك في امكانية تأثر أدونيس بملامح معينة من شخصية مهيار الديلمي • فالشاعر العباسي شاعر مداح ومعظم مدحه كان للحكام العباسيين • كما لا توجد ملامح فنية متميزة في شعر مهيار الديلمي تجعل واحدا مثل أدونيس يلتفت اليه أو أن يجعل منه دافع ايحاء شعري أو فكري • ولكن مع هذا فان « أغاني مهيار الدمشقي » يؤشر بوضوح الى بداية تحول في مسيرة

أدونيس الفكرية . فعلى الأقل أبرز أدونيس في هذا العمـل الشعري تحولا وانحرافا عن مصادره الحضارية والثقافية القديمة ، أي المصادر السورية الفينيقية القديمة التي طغت على معظم أعماله الشعرية السابقة . ويلاحظ أيضا أن أدونيس في « أغاني مهيار » كـان يعيش قلقا فكريا ونفسيا حادا ، وصوت « مهيار » صوت « أغاني مهيار الدمشقي » صوت حائر قلق متقلب الاتجاه تنتهي به رحلـة البحث الى رحاب مدينة عربية مشؤومة ، هي مدينة ارم ذات العمد ، المدينة الملعونة بالعرف الحضاري الاسـلامي . (١٦)

ولعل من بعض الاعمال الشعرية التي تكشف عن ابتعاد أدونيس أكثر عن مجلة شعر قصيدته المطولة « الصقر وتحولات الصقر » نشر أدونيس القصيدة سنة ١٩٦٢ مذيلة باسمه الحقيقي ثم بلقبه الكتابي هكذا (علي أحمد سعيد / أدونيس) وهذا أمـر لم يعتـد عليه أدونيس في أعمال سابقة . وقدم أدونيس للقصيدة بكلمة نثرية قال فيهـا أنه استوحى في هذه القصيدة حياة عبد الرحمن الداخل ، البطل الذي أقام مملكته على أرض أوروبية . والجدير بالذكر أن قصيدة الصقر كانت القصيدة الأولى التي تتناول مضمونا فكريا مرتبطا بالتـاريخ العربي . وهذا التوظيف للتاريخ العربي لا يعني أن القصيـدة تعبر عن مشـاعر طيبة تجاهه . فالقصيدة في الواقع تعرّض بالطابع الدموي العنيف الذي ساد الحياة العربية السياسية في عهودها التاريخية المتعاقبة . ولعـل أدونيس كان يعرّض بالواقع العربي الحالي من خلال تعريضه بالتاريخ العربي القديم .

وفي هذا الوقت بالذات ، سنة ١٩٦٢ ، الذي بدأ فيه أدونيس يبتعد أكثر عن مجلة شعر ، كانت المجلة نفسهـا تعاني مشـاكل على مستوى علاقاتها مع الأوساط الثقافية العربيـة وبالخصوص الأوساط المرتبطة

بمجلة الآداب ، كما كانت تعاني من خلاف داخلي بدأ يدب بين أعضائها • ففي ربيع ١٩٦٢ تبادلت مجلة « شعر » التهم مع مجلة الآداب • (١٧) وفي صيف ١٩٦٣ عبر الشاعر أنسي الحاج من خلال افتتاحية المجلة عن حزنه العميق ازاء المشاكل التي عصفت بمجلة شعر قبل أن تنهي عقدها الأول(١٨) • وفي هذه الأثناء اختفى اسم أدونيس من لجنة تحرير المجلة (١٩) • وعلى أثر ذلك كتب عصام محفوظ أحد كتاب مجلة «شعر» تعليقات غامضة على وضع المجلة الداخلي ، حاول فيها أن يحمل بعض أعضاء المجلة مسؤولية القضاء على « شعر » (٢٠) • وانتهت هذه الخلافات الواضحة باعلان يوسف الخال رئيس تحرير المجلة عن اغلاق مجلة « شعر » وكان ذلك في كانون الثاني ١٩٦٤ ، أي بعد مضي سبع سنوات على تأسيسها •

ورغم الضوضاء التي رافقت ايقاف مجلة شعر عن الصدور فان الدارس تعوزه المعلومات الدقيقة عن المشاكل الداخلية التي عصفت بها • وعلى ضوء الاشارات المتناثرة من أقوال أعضاء المجلة فان الدارس يرى بأن المشاكل الحقيقية التي عصفت بالمجلة تكمن بتباين اتجاه مجلة «شعر» الفكري عن الاتجاهات الفكرية والثقافية السائدة في الوطن العربي آنذاك • ومن هذه المؤشرات بعض أقوال يوسف الخال رئيس تحرير المجلة في افتتاحية لآخر اعداد المجلة • ومما قاله الخال ، وهو يعلن ايقاف المجلة ، ان « شعر » قد نجحت الى حد بعيد في تحطيم الشكل الخارجي للشعر العربي التقليدي : الأوزان والقافية • وانتهت المجلة أخيرا مرتطمة بالجدار الذي عجزت عن اختراقه أي تحطيم لغة الشعر بعد تحطيم الشكل التقليدي لهذا الشعر • وعلى رأي الخال كان على اللهجات المحلية أن تثبت حضورها في الشعر العربي الحديث كما أثبتت حضورها — برأيه — في الموشحات الأندلسية • (٢١)

يبدو أن مشكلة اللغة ، وما يترتب على اللغة من ارتباطات فكرية وسياسية ، كانت من المشاكل الأساسية التي عصفت بالمجلة • وليس من محض المصادفة أن تركز مجلة شعر في آخر اعدادها على مشكلة اللغة ، وليس من قبيل الصدفة أيضا أن تفسح المجلة للكاتب المصري المعروف لويس عوض ، الداعية منذ زمن بعيد لتوظيف العاميات العربية ، ليكتب مقالا في آخر أعداد المجلة يدعو فيه لاستخدام اللغات المحلية في الانتاج الأدبي العربي الحديث • والسؤال هنا ما هو موقع أدونيس من هذه المشكلة ؟ وهل كان لأدونيس مواقف مستقلة من هذا الموضوع جعلته ينأى بنفسه عن مجلة شعر ؟ •

في وقت مبكر من اتصاله بمجلة شعر ، عبر أدونيس عن بعض آرائه حول اللهجة المحلية وعلاقاتها مع اللغة العربية الفصحى • ففي القسم الخاص بالشعر العربي المعاصر من مؤتمر روما سنة ١٩٦١ ، اقتبس أدونيس قول المستشرق الفرنسي جاك بيرك (*Jaques Berque*) بخصوص أن اللغة العربية الفصحى تعتبر بمثابة اللغة الثانية بالنسبة للعربي الذي يتكلم لهجته المحلية •[٢٢] والحقيقة أن هذا الرأي لم يدم طويلا في فكر أدونيس اذ يبدو أنه تخلى عنه في وقت متأخر • وأكثر من ذلك فقد رأى أدونيس في بعض انتاجه اللاحق أن ليس من الحكمة تجاهل اللغة العربية الفصحى من حيث كونها لغة حضارة ووسيلة من وسائل الفكر الدقيق، واستبدالها باللهجات المحلية وهي وسائل بدائية اذا قيست باللغة الفصحى •[٢٣] •

والملاحظ أن أدونيس لم يتعرض كثيرا لعلاقاته القديمة بمجلة شعر الا في فترة متأخرة • وفي هذا الوقت المتأخر الذي بدأ فيه أدونيس يطلق الاشارات الغامضة حول ارتباطاته القديمة ، لا يدري الدارس أهذه

التصريحات والاشارات مرتبطة بأيام خلافه مع مجلة شعر أم أنها جاءت تعبيرا عن مرحلة متطورة في فكر أدونيس • ومهما يكن فان التصريحات التي جاءت على لسان أدونيس في هذه الفتـرة كانت تتـراوح ما بين الخلافات الأدبية العادية والخلافات الفكرية الحادة • فعلى صعيد النوع الأول من الخلاف تحدث أدونيس عن تجربة مجلة شعر وعن دورها في ارساء قواعد الأدب الجديد ، فقـال :

« كان الشعر السائد قبل مجلة شعر تقميشيا يؤالف ما بين عناصر موروثة بنوع من الصياغة أو يؤالف بين هذه وعناصر مكتسبة (غريبة على الأكثر) ، لهذا كان أسير « النظام » و « التعقلن » و « المفهومية » . وبقي رهين ارتداد أو حنين ماضوي ، بعيدا عن مفهوم اللحظة الابداعية التي تفجرها القوى الطالعة ، قوى المستقبل ومن هنا كشفـت مجلـة شعر بطلان السائد ، وأتاحت مجالا للتفكير في امكان نشوء آخر مغاير ، افضل واغنى واعمق تعبيرا . وفي هذه كانت بؤرة للتوتر بين قوى «النظام» الثقافي السائد وشكلانيته وقوى الخلخلة والتفجير : ادخلت تعبيرا آخر : هاجس البحث الى عالم ثقافي يسيطر عليه هاجس المذهبية ، وكانت على هذا المستوى ، صراعا ــ ثورة • (٢٤)

هذه هي صورة « شعر » التي ظل أدونيس يحتفظ بها رمزا من رموز العمل الدائب والتغيير • لكن شعر لم تواصل حينئذ هذا الدور ، فقد اقترفت ، على رأي أدونيس أخطاء قاتلة ، لذلك كان عليهـا أن تموت وتنتهي ، فقد ارتكبت المجلة خطأ عدم المغامرة وعدم الاقدام على الكشف وجمدت عند القدر الذي حققه الجيل الأول الذي أسس المجلة في حين اكتفى كتابها الجدد بالتقليد والجمود ••• اذن كان عليها أن تموت•(٢٥) واستنتاجا من ذلك يمكن أن يفهم الدارس أنه كـان على أدونيس أن يخـرج من دائرة المجلـة •

وعلى الصعيد الآخر من الخلاف الفكري الذي ربمـا يفسر إنفصـال أدونيس عن مجلة شعر يلاحظ أن أدونيس كان محـل تهمة أصدقائه القدامى الذين ، على ما يبدو ، اتهموه بالتذبذب العقائدي وبالانحراف في تيار العروبة . وفي رسالة مفتوحة بعنـوان « الى يوسف الخال بعد عشر سنوات » فند ادونيس هذه التهم بقوله : **(الوجه العربي والمصير العربي يؤسسان حقيقتي لا الشعرية وحسب بل الانسانية كذلك : هذا العرب « شيئا » وانا « شيء » آخر يقابله ، ... وأعتقد انك في قرارتك واقع لا يغيره اي شيء : لا اكراه اضطرارا ولا رفضه اختيارا . فليس لا تؤمن بهذا الذي توحي به كلمتك . فلا هوية لنا خارج الهوية العربية ، وهذا ما اعلناه . وأكدناه وعشناه منذ تلاقينـا في مجلة « شعر » (٢٦)**
ومما لا شك فيه أن هذا التبادل في الاتهامـات بين أدونيس وأصدقائه القدماء قد يفسر أسباب القطيعة بينه وبينهم .

نحـو البحـث عن الـذات :

انفصل أدونيس عن مجلـة شعر سنة ١٩٦٣ ، وبعد انفصـاله زاد اتصاله بمعطيات الحضارة العـربية والاسلامية وبدأت تتشكـل لديه مقولات فكرية جديدة لم تصادف في انتاجه من قبـل . ولعل من هذه المقولات ما يتعلق بموقفه من التراث العربي . فبعد أن كان يؤكد كثيرا هوية التراث السوري القديم باعتبـاره تراثا متميزا بروح خاصة قائمة على التضحية والمغامرة والابداع وهي المعـاني التي جسدها في شعره التموزي ... أخذ يخفض من حدة هذه اللهجة ، ومن التورط في هذه التعميمات المتعجلة . فالتراث العـربي الاسلامي الذي كان يدعو الى تجاوزه أصبح في مرحلته الفكـرية الجديدة حقيقة من حقائق وجوده

كانسان ووجود المنطقة كلها . والأرض العربية غدت موئل كل هذا الزخم الحضاري من أقدم عهود الفينيقيين الى أوج عظمة الحضارة العربية الاسلامية . لقد أصبح التنوع التراثي في المنطقة العربية عنوانا على مجد شعب هذه المنطقة ... وكان هذا التنوع حلقات وموجات متتابعة دون أن يكون بينها التعارض أو التناقض الذي كان يتوهمه فيما سبق . (٢٧)

في هذه الفترة ، وبهذا الانفتاح ، بدأ أدونيس يقترب أكثر من زملائه المثقفين العرب . فعندما نشر مختاراته الشعرية في كتاب تحت عنوان « ديوان الشعر العربي » (١٩٦٤) استقبل عمله بالترحيب . فقد وصفه انطون غطاس كرم بأنه عمل يدل على مستوى عال من الذوق الأدبي.(٢٨) وأثنى عليه الناقد اللبناني حسين مروة ووصف مقدمة أدونيس لمختاراته بأنها دراسة فريدة في عمقها بالنظر للدراسات العربية السائدة . (٢٩) .

وفي هذه المرحلة الجديدة من حياته الفكرية اكتشف أدونيس ثراء الأدب العربي وبخاصة الانتاج الشعري الصوفي . ففي وقت مبكر من سنة ١٩٦٣ نشر أدونيس في مجلة « أدب » المجلة التي خصصتها جماعة شعر لاحتواء النشاطات الأدبية غير الشعرية ، عملين صوفيين هما : « الغربة الغربية » للسهرودي القتيل و « غربة أطيب من الوطن » لأبي حيان التوحيدي . وبرر أدونيس تقديمه لهذين العملين للقراء العرب بأنهما ينطويان على روح المعاصرة رغم قدم مؤلفيهما(٣٠) وفي سنة ١٩٦٥ اتصل أدونيس مع عمل الصوفي النفري » (توفي ١٩٦٥ م) في كتابه (المواقف (٣١) وعبر أدونيس عن احساسه تجاه عمل النفري بقوله : « لا أعرف كيف أصف دهشتي حين قرأته . أعرف أنني شعرت وأنا

أقرأه ، أن لما اقرأه فعل القتل : قتل معظم الشعر الذي سبقه ، ومعظم الشعر الذي أتى بعده .[٣٢]

لقد استوحى أدونيس من اتصاله بالتراث العربي والاسلامي عملين شعريين على درجة عالية من القيمة الفنيـــة والفكرية هما : « تحولات العاشق في أقاليم النهار والليل » (١٩٦٥) و «المسرح والمرايا» (١٩٦٨). فمن خلال هذين العملين عبّر أدونيس عن روح صـــوفية غامضة على درجة عالية من الشفافية والتسامي . لقد كشف من خلالهما عن احساس من المعاناة على مستويي الحياة والفكر . ويجد الدارس في هذين العملين صهرا عجيبا لكل معطيات التراث ومواقف ذكية منه .

لقد مثلت فترة ما بعد « شعر » برأي عدد من الدارسين تغييرا جوهريا في فكر أدونيس . فعلى رأيهم بدأ أدونيس يتبنى في هذه الفترة روحا اسلامية غاضبة بعد رجاحة الفترة التموزية السابقة ، أي الفترة التي قضاها في رحـــاب مجلة شعـــر .[٣٣] وبالنسبة لبعض الدارسين الآخرين فقد مثلت هذه الفترة من حياة أدونيس هبوطا ساحقا في قدراته الشعرية ، اذ برأيهم أن أدونيس قد فاجأهم بهذا الشعر الذي يقل قيمة فنا وفكرا عن المرحلة الأولى التي أبـــرز من خلالهـــا « قصائد أولى » و « أغاني مهيار الدمشقي » [٣٤] .

ومع هذه الآراء السلبية مـــن زملائه القـــدماء ، فان أدونيس قد استقبل بترحيب من خصومه الثقافيين القدماء ، لقد رحبت به الآداب ترحيبا أثار حفيظة بعض كتـــابها الذين لم يتبينوا في أدونيس ما تبينته مجلة الآداب . ولعل من بين هؤلاء الغـــاضبين الذين أثارهم ترحيب الآداب بأدونيس الكاتب المصري مهدي العبيدي (الآن موظف في جامعة الدول العربية) . فقد امتعض العبيدي من ترحيب الآداب بمختارات

أدونيس الشعرية وذلك لأن أدونيس بنظـره كان عدو التراث الأول ، وأشرس من أساء اليه .[٣٥]

والحقيقة أن ترحيب مجلة الآداب كان مؤذنا بفتح المجال لكتابها ليعالجوا شعر أدونيس وفكره بالدراسة والنقد . وقد فهم كتاب المجلة الاشارة بسرعة خاطفة حتى راحوا يدافعون عن عروبة أدونيس وإخلاصه لحضارة العرب وتراثهم . وكان من بين المندفعين خليل أحمد خليل الذي وصف أدونيس بقوله : انه عربي بالمعنى الحضـاري للكلمة ، إنه ليس عربيا بالمعنى الجغرافي والسياسي فقط بـل عربي بولائه للتراث العربي والحضارة العربية والفكر العربي . ومعنى كونه عربيا انه ملتزم بقضايا العرب وبكفاحهم . ان أدونيس واحد من أعظم شعرائنا المناضلين في سبيل نهضة العرب من السبات والركود .[٣٦] ولقد شفعت « الآداب » رضاءها على أدونيس بعدد من المقالات تناول فيها كتابها ، وان كان ذلك التناول متعجلا وعائما ، بعض الملامح من شعر أدونيس . ★ وبالاضافة

★ المقالات التي كتبت بشكل خاص عن ادونيس في مجلة الاداب هي :
١ ــ اديب صعب، « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل ع٢ ، ١٩٦٦ ص ٥١ ــ ٥٢ .
٢ ــ خليل أحمد خليـل ، « أدونيس شـاعر التعـرف والتـردد والتحول » ع٣ ، ١٩٦٦ ص ٥٠ ــ ٥١ ، ١٣٠ ــ ١٣٤
٣ ــ علي اسعـد « أدونيس وكتـاب التحـولات » ع١ ، ١٩٦٧ ص ١٨ ــ ٢٢ ، ٤٤ ــ ٥٠ وهناك عدد آخر من المقـالات ظهر فيها أدونيس كجزئية فرعية وهي :
١ ــ احسان عباس « عشر قصائد » ع٢ ، ١٩٦٨ ص ٧٧ ــ ٧٨
٢ ــ محمـد دكـروب « الثـورة والشاعر الثـوري » ع٢ ، ١٩٧٠ ص ١٦ ــ ١٩ .
٣ ــ عبد الرحمن لؤلؤة « المؤثرات الاجنبية في الشعر العربي المعاصر» ع٦ ، ١٩٧٤ ص٦٦ .

الى ذلك دأبت المجلة على دعوة أدونيس للمشـاركة في بعض ندواتها الدوريـة ٠

استقلال أدونيس ومجلة « مواقف » :

ان القبول الذي لاقـاه أدونيس بعد انفصـاله عن مجلة « شعر » لا يعني أن أدونيس قد وجد النافذة المناسبة للاتصـال بقرائه ٠ ولهذا نراه يبحث عن منبره الخاص المستقل الذي يطل من خلاله على مريديه ٠ ومن هنا بدأ مع سنة ١٩٦٨ يتعاون مع أصدقاء قدماء وآخرين جدد في اصدار مجلة « مواقف » وكانت خطـة أدونيس وزمـلائه أن تكون « مواقف » مجلة شهرية وهو الأمر الذي لم يتحقق فكانت المجلة تظهر بشكل غير منتظم ٠

وقد أخبرنا أدونيس أنه أخذ اسم مجلته من كتاب النفري «المواقف» والتسمية برأيه جاءت لتؤكد فكرة : أن لا تعارض بين الأصالة والتنوع، فهما رمز الوحدة وليسا رمز التنافر والفرقة ٠ ونفى أدونيس أن تكون مجلته وكر الليبراليين العرب المتغافلين عن خصوصية مشاكل المجتمع العربي المعـاصر ٠ (٣٧)

كان لظهور « مواقف » بعـد الهزيمة العـربية أمـام القوى الصهيونية أثر في وسم المجلة بطـابع خاص ٠ فقد كان تركيز المجلة في

---

٤ ــ خالد البرادعي «قراءة نقدية في سبعة دواوين» ع٧ ، ١٩٧٤ ص٧
٥ ــ توفيق رؤوف « ملامح التجديد في مجال الحداثة والأصالة في الشعر العربي الحديث » ع ١٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٥١ ٠

اعدادها الأولم منصبا على ملامح هذه الهزيمة ودراسة أثرها على الفرد والمجتمع العربي • ولهذا فان الحضور الأول في اعداد المجلة الأولى كان للمقالات ذات الطابع الفكري والسياسي • واهتمت « مواقف » أيضا بتقديم صورة عن المشكلة العربية كما يراها الرأي العام الأوروبي وبخاصة رأي اليسار الفرنسي • ومع مرور الوقت بدأت المجلة تفسح المجال للنشاطات الابداعية والنقدية • والجدير بالذكر هنا أن المجلة كانت تفتح صفحاتها للآراء المختلفة ، فترى جنبا الى جنب الآراء الدينية والقومية واليمينية واليسارية • وقد كان أدونيس واعيا للدور الذي تمارسه مجلته فقد أرادها نافذة لكل الأصوات المقموعة • (٣٨)

ملامح متاخرة في حياة أدونيس :

واصل أدونيس نشاطاته الفكرية والابداعية بالاضافة الى اشرافه على مجلة « مواقف » • فيما بين ١٩٦٩ — ١٩٧١ نشر ثلاث قصائد على درجة عالية من البناء الفني والفكري المحكم وهذه القصائد هي : « هذا هو اسمي » (١٩٦٩) و « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » (١٩٧٠) و « قبر من أجل نيويورك » (١٩٧١) • وقد جسد أدونيس في هذه القصائد كثيرا من آرائه الفكرية ازاء الوضع العربي والعالمي •

وفي سنة ١٩٧١ منح أدونيس جائزة عالمية للشعر ممثلا عن شعراء سورية ولبنان وذلك من قبل المؤتمر العالمي للشعر • (٣٩)
(International Poetry Forum)

وفي هذه الفترة أيضا ترجم أدونيس مجلدين آخرين من أعمال الشاعر الفرنسي جون بيرس (Saint John perse) وقد أعطاهما عنوانين خاصين هما : « أنا حامل عبء الكتابة » و « الجفاف » • وفي سنة ١٩٧٣

حصل على درجة الدكتوراه من الجامعة اليسوعية في بيروت وكانت الأطروحة بعنوان : « الثابت والمتحول » ، بحث في الاتباع والابداع عند العرب. وأعاد أدونيس نشر اطروحته هذه في ثلاث مجلدات تحمل العناوين التالية : « الأصول » (١٩٧٤) و « تأصيل الأصول » (١٩٧٧) و « صدمة الحداثة » (١٩٧٨) . ويلاحظ أن عمل أدونيس هذا جاء ليغطي مجالا واسعا جدا من النشاطات الحضارية والفكرية التي شهدتها المنطقة العربية ابتداء من عمر ازدهار الحضارة العربية والاسلامية وانتهاء بعصر النهضة الحديثة . والحقيقة أن جزءا كبيرا من هذا العمل قد نشر في فترة الستينات أي قبل انتظام أدونيس في برنامجه الأكاديمي للحصول على درجة الدكتوراه .

ومن جهة أخرى أن طبيعة الموضوع الذي عالجه أدونيس ، بهذا الاتساع وبهذه الحساسية قد جعلت من عمل أدونيس مثيرا للجدل والنقاش . ولا يخفى أن أكثر تعليقات الدارسين على هذا الكتاب كانت تنطوي على كثير من ملامح الاستياء والامتعاض . فبعض الدارسين وصف الكتاب بالافتقار للمنهجية العلمية والأكاديمية . (٤٠) ووصفه آخرون بأنه يستند الى الأدلة الاختيارية والى النظرة الشخصية المفتقرة للموضوعية . (٤١) . واشتمت منه جماعة ثالثة رائحة الاساءة للتراث الاسلامي وهجوما على المعطيات الحضارية العربية . (٤٢)

ومن النشاطات الابداعية التي قدمها أدونيس في السبعينات كتابه الذي يحمل العنوان : « مفرد بصيغة الجمع » (١٩٧٣ ــ ١٩٧٤) . ويمثل هذا العمل الشعري سيرة ذاتية يقدمها أدونيس باسلوب شعري مكثف قائم على اسلوب إستبطاني حاد في أعماق شخصيته الخاصة ،

ثم على تحليل دقيق لانتشار هذه الشخصية في بعدي الزمان والمكان • والكتاب عمل شعري صعب يختفي وراءه حس فني معقد واندفاع فكري عنيف • (٤٣) •

وفي سنة ١٩٨٠ جمع أدونيس عددا من مقالاته وبحوثه والمقابلات التي أجرتها الصحف والمجلات معه في كتاب سماه « فاتحة لنهايات القرن » • وبنفس الوقت قدّم للقراء عملا شعريا جديدا يشتمل على عدد متباين الطول من القصائد سماه « كتاب القصائد الخمس تليه المطابقات والأوائل » • وأخيرا ان أدونيس لا يزال يتحف القراء العرب ومتذوقي الشعر المعاصر بالأعمال الشعرية الفنية والمعقدة مثل قصيدتي : « اسماعيل » و « الوقت » •

أدونيس والنقاد :

لم يحظ أدونيس باتباه ذي شأن من النقاد العرب في الخمسينات من هذا القرن • ولعل السبب وراء هذا الاهمال لا يقتصر على الظروف الفكرية والسياسية التي أحاطت بأدونيس • فظاهرة الاهمال هذه مرتبطة بظاهرة عامة أحاطت بالشعر العربي المعاصر (الشعر الحر) • إذ من الملاحظ أن الشعر الحر كان بعيدا عن مستوى القارىء العربي الذي اعتاد اسلوبا معيناً بالشعر فصعب عليه أن يتجاوب بسهولة مع القفزة الهائلة في اسلوب الشعر الحر • ومن جهة أخرى ان النقد الأدبي في فترة الخمسينات كان قاصرا عن احتواء تجربة الشعر الحر سواء بتفسير هذا الشعر أم بتقييمه • ولهذا السبب ظل الشعر الحر يحظى باهتمام أولئك النقاد الذين كانوا على نفس درجة ثقافة الشعراء وكانوا على صلة بالخلفية الفكرية التي يعرف فيها الشاعر العربي المعاصر • اذن

بسبب هذه الظروف الموضوعية ، وبسبب الظروف الخاصة ظل شعر أدونيس بعيدا عن اهتمام النقاد في بداية الخمسينات من هذا القرن .

ولعل أول النقاد الذين أعاروا أدونيس شيئاً من اهتمامهم كانوا من كتاب مجلة شعر . وأقول الآن : إن خالدة سعيد ، زوجة الشاعر ، التي كانت تنشر مقالاتها تحت الاسم المستعار « خزامى صبري » كانت أكثر نقاد « شعر » اهتماما بشعر أدونيس . وأول مقالات خالدة سعيد حول شعر أدونيس جاءت بعنوان : « قصائد أولى لأدونيس » سنة ١٩٥٧ . ففي هذا المقال حاولت خالدة أن تفرّق بين أسلوب الشعر العربي المعاصر ممثلا بشعر أدونيس واسلوب الشعر التقليدي ، كما حاولت خالدة في هذا المقال لفت الانتباه الى المعالجة الجديدة التي يعالج فيها أدونيس مضمون « الحب والموت » . (٤٤)

وفي مقال آخر تحت عنوان « البعث والرماد » (١٩٥٨) وضحت خالدة سعيد البعد الأسطوري الكامن وراء قصيدة « البعث والرماد »، فقدمت للقارىء توضيحا لأبعاد اسطورة الفينيق التي يستمد منها أدونيس مضامينه الشعرية وأخيلته . ولفتت في هذا المقال أيضا الى ضرورة توظيف معطيات الفلسفة الوجودية اذا أريد لهذه القصيدة أن تفهم الفهم الوافي .(٤٥) .

وفي سنة ١٩٥٩ خصص الناقد أسعد رزوق قسماً كبيراً من كتابه « الاسطورة في الشعر المعاصر ، الشعراء التموزيون » لشرح الجوانب الاسطورية في شعر أدونيس . لقد صنف هذا الناقد أدونيس ضمن ما عرف حينها بالشعراء التموزيين وقد عدّ من بينهم : جبرا ابراهيم جبرا ، والسياب ، ويوسف الخال ، وخليل حاوي . والحقيقة أن كتاب أسعد رزوق يعتبر ذا أهمية خاصة من حيث كشفه عن طبيعة توظيف أدونيس لاسطورة تموز في ثلاث من قصائده : « قالت الأرض »

(١٩٥٤) و « الفراغ » (١٩٥٥) و « رماد الفينيق » (غيّر أدونيس اسمها فيما بعد فأصبحت : البعث والرماد) (١٩٥٨) • (٤٦)

ولعل أدونيس بدأ يجتذب اهتمـــام النقاد أكثر عنـــدما نشر عمله الشعري « أغاني مهيـــار الدمشقي » (١٩٦٢) فقد وصفه المستشرق الفرنسي جاك بيرك Jaques Berque بأنه ممثـــل لأبعاد جديدة في اللغة العربية • وعلق عليه الشـــاعر السياب بقوله : « أغاني مهيار الدمشقي ادهشني » • وقال عنه الشـــاعر • المصري أحمد عبد المعطي حجازي : « ان هذا هو الشعر » • (٤٧) •

لقد ظفر « اغاني مهيار الدمشقي » اثر ظهوره بدراستين نقديتين كتبهما حليم بركات وعادل ظاهر ونشرتا في مجلة « شعر » تباعا • وقد تميزت دراسة هذين الباحثين ، باستثناء بعض التعليقات التي قدمها حليم بركات على رموز أدونيس الشعـــرية في هذا العمـــل ، بالتـــركيز على النواحي المضمونية في « اغاني مهيار الدمشقي » ، دون الاهتمام بالقيمة الفنية أو الرؤية الشعرية كمـــا لم يشغـــل الباحثـــان بالبحث عن البنية الداخلية التي تنتظم أجزاء هذا العمل ومقطعاته الشعرية (٤٨) •

ومن جهة أخرى وقف عند «أغاني مهيار الدمشقي» كاتبان مصريان هما : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، ومحمد حافظ ديـــاب • والحقيقة لم يقدم هذان الكاتبان شيئا ذا قيمة يساعد القارىء على فهم هذا العمل الشعري أو تقييمه فلقد هاجم مجاهد المضـــامين الفلسفية لهذا العمل حيث اعتبرها منافية للحقيقية وداعية للنزعـــات العدمية ، (٤٩) في حين كانت ملاحظات محمد حافظ ملاحظات عامة لا تتعلق مباشرة « بأغاني مهيار الدمشقي » وان كان عنوان المقال : « غربة مهيـــار الدمشقي » يوحي بغير ذلك (٥٠) •

وعندما نشر أدونيس عمله الشعري « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » (١٩٦٥) جاءت موجة جديدة من مقالات النقاد ، وقد اختلف النقاد حول قيمة هذا العمل الشعري ، وان كان الاختلاف لا يمثل النظرة النقدية الموضوعية . فبعض آراء النقاد حول هذا العمل كانت مرتبطة بأمور خارجة عن اطار النقد والتقييم الموضوعي . ومن الملاحظات السلبية على هذا العمل الشعري ما كتبه رياض نجيب الريس في مجلة « حوار » . بالنسبة له كان « كتاب التحولات » لعبة خطيرة في الأشكال الشعرية ، وان قصائد هذا العمل ، بما في ذلك « تحولات العاشق » و « اقاليم النهار » تفتقر للروابط الداخلية والتصور الشامل، أما مضامين هذا العمل فقد كانت مجرد مضامين جنسية عابثة . (٥١) في حين كان هذا العمل قد وقع موقعاً حسناً لدى الناقد المعروف حسين مروة. فكتاب التحولات بالنسبة له يمثل ظاهرة جديدة في الأدب العربي الحديث ، جديدة من حيث اللغة ومن حيث هي طريقة في ابداع الصيغ والأشكال التعبيرية ، ومن حيث هي شعر بالمرتبة الأهم . (٥٢) وقد أعجب حسين مروة اكثيرا بقصيدة الصقر وتحولاته التي كانت بتقديره « عطاء كبيرا لأدبنا العربي ، فقد أعطته ملحمة انسانية ذات أبعاد وأعماق وحيوات متلاحمة ومتصارعة في وقت معاً ... وهي تنفرد بالكتاب بأنها وحدها اكتنزت بالتحولات وأنها وحدها اقتحمت جدار المأساة الوجودية فهدمته وزرعت في أنقاضه ربيع الانبعاث الخصيب ».(٥٣)

ومع هذا الاعجاب ، لاحظ حسين مروة ان « كتاب التحولات والهجرة يمثل محاولة متعمدة في الاغتراب ولم يكن وليد احساس عفوي بالغربة : قال : تتخذ المغامرة هنا تجربة « اغتراب » أو «هجرة »

كما يشاء تسميتها صاحب « الكتاب » ... عمدا قلت « اغتراب » ولم أقل « غربة » لأني بإحساس فني ، لا لغوي ـ أحس بفارق خفي بين الكلمتين : في « الاغتراب » معنى القصد والتصميم أو ـ اذا شئت ـ معنى الافتعال ... وفي « الغربة » معنى العفوية المنبثقة من واقعية التجربة أي من الانفعال التلقائي بالواقع ... وبهذا الفارق أريد أن أقول أن صاحب « التحولات » قصد هذه الهجرة قصدا بتصميم ، ولم ينبعث اليها عن معاناة حقيقية من الداخل » (٥٤)

وشأنه شأن نقاد آخرين ، لاحظ مروة أن « كتاب التحولات » يفتقر في مجمله للوحدة الداخلية ، وان حركة الكتاب واستمراريته جاءت من تراكم الصور تراكما كمياً مع غياب المنطق العقلي ... و « قد كان من هذه الهجرة الصوفية بسلسلة من التحولات غير المتناهية ، دون أن تخضع عملية التحول خلل النقلات ، لأية ظاهرة عقلانية أو سببية . وهذا هو بالذات مصدر تلك الظاهرة الفنية التي أشرت إليها منذ قليل ... أعني فقدان البناء المتكامل لهذا العمل الشعري بوصفه عملاً شعرياً . (٥٥)

والمحاولة الثالثة لتوضيح بعض ملامح « كتاب التحولات والهجرة » جاءت من علي سعد في مقال له بعنوان « أدونيس وكتاب التحولات » نشره في مجلة الآداب ١٩٦٧ . فقد وصف هذا الكاتب أدونيس بقوله :

« يقف ادونيس في طليعة شعرائنا الذين يريدون ان يحولوا الشعر عن مهمة تحقيق هذا الخدر اللذيذ والنشوة الحالمة المتادية من تعطيل الوعي بواسطة النغم والموسيقى المتكررة . ان ادونيس بمحاولتيه الاخيرتين خاصة « اغاني مهيار الدمشقي » « وكتاب التحولات والهجرة » .. قد عل مع شعراء آخرين من جيله (خليل حاوي خاصة) على وضع الشعر في صف المعارف الفكرية والفلسفية التي تستوجب عند القارىء

يقظة الوعي والعقل بصورة خاصة ، على قدر ما تستوجب عند الشاعر الاتصال الخاطف بالحدس الاولي .... » (٥٦)

وقد حاول علي سعد تفسير اسم الديوان « كتاب التحولات ... » بقوله « وعمليات التحول المتجلية في كل مقطع من مقاطع « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل « تفسر القسم الأول من هذا العنوان . وهي كذلك تفسر الكثير من عناوين الفصول والمقاطع . فمن السهل على ضوء هذه النظرية تفسير اسم « زهرة الكيمياء » الذي أطلق على الباب الأول من الكتاب ... (٥٧) . وتناول علي سعد لغة « كتاب التحولات » فوصفها بقوله : « أما لغة الكتاب فتتدرج دائماً في الصميم من الفصحى على الكثير من النصاعة والرونق والأناقة في اختيار المفردات وفي تنسيقها . ورغم إيغال الشاعر في حركة الشعر الحديث التي تعتبر ــ أدونيس ــ أحد حاملي ألويتها فإنه لا يأنف من الافادة من ارث الشعر السوري ، كما تمثل في قافلة لا تنقطع من الشعراء تمتد من البحتري وديك الجن وأبي فراس ، وتمتيز برقة وسلاسة خاصة وباشراق في الديباجة لا مثيل لها في الشعر العربي » (٥٨)

ولاحظ علي سعد، شأنه شأن نقاد آخرين، أن كتاب التحولات... « يفتقر في بنائه الداخلي الى الوحدة والتلاحم ، قال : « أما عنصر الوحدة الشعورية الذي يميز مادة شعر المدرسة الحديثة فيصعب الجزم بوجوده في قصائد « كتاب التحولات » فاعتماد الشاعر عملية التفجير المستمر للصور والمشاعر في قصائده ، وجعل الحديث ينطلق انطلاقة جديدة بين الجملة واختها بل وبين الكلمة وأختها يجعل من العسير تبين وحدة ظاهرة في نسيج القصيدة الذي ينسجه الشاعر من خيوط

تذهب في كل الاتجاهات . الوحدة الوحيدة التي نجدها هنا عبر فسيفساء الصور التي تنهمر كالشلال هي وحدة المناخ واللون أو الحركة العامة . ولكن ليس هناك من وحدة معنوية تنمو في تعاقب الأبيات وتتالي الصور والأفكار في عملية تكوّن عضوي منظم . اننا نجد في القصيدة مناخاً واحداً من التحرك الذهني ونسقاً واحدا من الالتفات ، وانطباعا يغلبه هذا القطاع من الرؤى والأحاسيس والكائنات في هذه أو تلك من القصيدة . انما يندر أن نرى الشاعر يجهد في تنسيق هذه العناصر المتنوعة تنسيقاً منظماً بحيث تبدو كل صورة أو فكرة أو خاطرة تابعة مما قبلها وممهدة لما بعدها . فاسلوب الشاعر الذي يعتمد على المفاجأة عند كل خطوة وفي كل فقرة يتنافى مع هذا التسلسل الذي لا يتحقق الا في نطاق أحكام المنطق التي يعمل شاعرنا ، أصلاً ، على زلزلة سلطانها » (٥٩)

والدارس يلاحظ هنا أن الحديث قد كثر بين النقاد عن افتقار « كتاب التحولات والهجرة ... » للوحدة الداخلية والترابط المحكم بين أجزاء القصيدة الواحدة من قصائد الديوان وبين القصيدة والقصيدة في الديوان . والحقيقة أن الحكم على هذه القضية يجب أن يستند الى دراسة متأنية لقصائد الكتاب وعلى فهم دقيق للعلاقات الخفية الكامنة بين أجزاء القصيدة الواحدة من جهة وبين القصيدة وجاراتها في الديوان من جهة أخرى . وقد كان لصاحب هذه الدراسة وقفة طويلة عند كتاب التحولات « تبين من خلالها أن هذا العمل الشعري تتوفر فيه طاقة فنية هائلة لا يمكن اكتشافها بالقراءة المتعجلة . ولقد تبين لصاحب هذه الدراسة أن هذا العمل يقوم على بنية فنية محددة تنتظمه بشكل كلي . (٦٠)

ومثلما وقف النقاد عند « كتاب التحولات والهجرة » بالتعليق والدراسة فقد أولوا عمله الشعري التالي : « المسرح والمرايا » (١٩٦٨) اهتماما مماثلا . وكالعادة فقد كانت وقفة النقاد تجاه هذا العمل متفاوتة تتراوح ما بين التعليق الخاطف السريع والدراسة المتأنية الهادفة لتبين أبعاد تجربة أدونيس الشعرية الجديدة . وكان من أول المعلقين على « المسرح والمرايا » الناقد المعروف احسان عباس . فقد لاحظ ضمن حديثه عن عشر قصائد نشرت في مجلة الآداب أن شعر أدونيس بعامة وشعره في « المسرح والمرايا » بخاصة يتطلب من الناقد أن يقوم بوظيفة تفسير الشعر أولا ثم بوظيفة تقييمه ثانيا وذلك لأن تراكيب أدونيس الشعرية ، كما يقول احسان عباس ، تنطوي على أكثر من مستوى تعبيري .(٦١) وشيء شبيه بما ذكر احسان عباس ما ورد على لسان الشاعر المصري صلاح عبد الصبور . فقد رأى عبد الصبور أن على قارىء « المسرح والمرايا » أن يقتنع بما يتشكل لديه من انطباعات عامة حول هذه القصائد وأن لا يكون طموحا لدرجة أن يفهم هذه القصائد بشكل دقيق . ولقد ردّ عبد الصبور غموض قصائد هذا الديوان للملامح السوريالية المعقدة ، وهي الملامح الغربية ، كما رأى ، على طبيعة الثقافة العربية وعلى الشعر العربي .(٦٢) .

وشارك المستشرق الفرنسي جاك بيرك (Jaques Berque) في التعليق على المسرح والمرايا ضمن محاضرة له عن الشعر العربي المعاصر نقلتها للعربية خالدة سعيد ، فقال : « في المجموعة الثالثة » « المسرح والمرايا » يمضي الشاعر خطوة أبعد . تصبح القصائد أشد قصرا والصور أكثر فرادة والتآلفات أشد غرابة. وتتحول اللغة الشعرية وفق أنماط ثلاثة : نمط الحوار الذي تشارك فيه الجوقة أحيانا ، وهناك

مشاهد قابلة للتمثيل ، ثم هناك أحلام ومرايا وكان العالم لا يبلغ أقاصي أعماقه الا إذا لامس السطح ، الا إذا صعد نحو سطحه : صراخه ومحاوراته الخاطفة وصوره التي هي مدّ للطبيعة . في هذه المجموعة نجد كل شيء ، فهي مجموعة تأليفية ، فالشاعر لم يحشد فيه « قافلة الضياع » بل قافلة التاريخ الشرقي . ويمكن القول أنه في هذه المجموعة أكثر التزاماً مما كان عليه في أشعاره الماضية . فنحن هنا ازاء التزام تاريخي .... هنا في مثل هذه المقطوعات نجد الشعر الذي مضى بعيدا في بحثه وانتظاره يرجع الى خفقان قلب الأرض الذي نقله الينا على نحو آسر (٦٣) .

ومن قبيل الملاحظات العابرة على « المسرح والمرايا » ما كتبته الشاعرة سنية صالح ، فقد انصبت ملاحظاتها على مضامين هذا العمل الشعري . وأكثر هذه المضامين بروزاً برأيها هو مضمون الموت (٦٤) .

ولعل أكثر ملاحظات النقاد جدية حول المسرح والمرايا كانت ملاحظات الكاتب الفلسطيني المتعدد المواهب ، جبرا ابراهيم جبرا . فقد خصص جزءاً مهماً من كتابه « النار والجوهر » للحديث عن تجربة أدونيس الشعرية في هذا العمل . والملاحظ أن جبرا يعبر عن وجهة نظر غامضة توحي ، على الأغلب ، بالغمز بالقيمة الشعرية لهذا العمل الشعري :

« لو لم يكن ادونيس شاعرا مهما لما وقفنا هذه الوقفة المتأنية عند « المسرح والمرايا » ولو كان صوفيا جعلت رؤاه فجأة تنسرح شعرا ، لما وقفنا ايضا هذه الوقفة الطويلة عند رؤاه . لأن للصوفيين دارسيهم المتخصصين الذين لا نطمع في ان نكون منهم . ولكن ادونيس يأتينا بالشعر والتصوف معا ، ويفرينا بالسماع والتأمل ، وهو يوحي الينا بأن في ما يقول قضايا تهم العصر وان في ما يقول تطلعا نبويا لا بد لنا أن نتقراه بامعان » (٦٥) .

وقصائد المسرح والمرايــا برأي جبرا تشير الى أن أدونيس لم يعد ممثلاً للنزعة التموزية التي كانت أشد وضوحاً في الشعر الذي كتبه في الخمسينات وأوائل الستينات، لقد كانت صوره فيما مضى أكثر اسطورية، وأميل الى التفــاؤل وترقب الانبعاث ، في حين أن رمــوزه في معظم « المسرح والمرايــا » اسلامية توحي في الأغلب بالغضب ونفاذ الصبر واليــأس (٦٦) .

ويتساءل جبرا عن مدى المعــاصرة في المسرح والمرايا ، ويرى أن رؤى أدونيس المترددة ، وهي متصلة بحس تاريخي فاجع ، تدفع به الى لغة ، مهما برعت ، فإنها لغة ألف سنة مضت ... والشاعر بالطبع يريد لرؤاه أن تكون اليجورة (اليغوريا) لزماننا اليوم ، غير أنها اذ تترنح تحت أثقالها الصوفية ، تعجز عن النجــاة من السلفية التي ترفضهــا ، وتتعثر فيما يشبه التعميم ، وتكــاد لا تبلغ القلب من المدينة المعاصرة بمشكلاتها النفسية والكيانية الا مداورة ، وبالاشــارات بضع مرات الى الثورة (٦٧) .

وفي الطبعة الأولى من كتابه « النار والجوهر » وصف جبرا أدونيس قائلاً : لقد كان أدونيس يحاول أن يخلق مراياه الخاصة (في المسرح والمرايا) في حين يحطم مرايا الآخرين ، مع أن مراياه في الحقيقة محطمة وقائمة في الغالب على التناقض وتدعو الى الحيرة (٦٨) .

واصل النقاد تعقب أدونيس في أعماله الشعرية اللاحقة التي جاءت بعد « المسرح والمرايا » . فقد ظفرت قصائد : هذا هو اسمي و « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » بعدد من المحــاولات والدراســات لتوضيح أو تفسير هذه الأعمال من جهة ولتبين التطور الجديد في تجربة أدونيس

الشعرية من جهة أخرى ★ • فعلى سبيل المثال وقفت خالدة سعيد عند قصيدة « هذا هو اسمي » (١٩٦٩) في دراسة مطولة ظهرت في «مواقف بعد نشر القصيدة بفترة وجيزة • والقصيدة كما وصفتها خالدة سعيد ، « تجيء مليئة بشهوة النقص والخلق ، شهوة الحركة والبحث والتجاوز، وتؤكد سلطة الجنون ، أي سلطة الشعر ، هذه السلطة الشعرية المتحدية

الضاربة تذكر بسان جون بيرس الذي يخترق العالم رحم البحر ــ المرأة الذي يستنهض فيك المتوحش المنبهر الأول الذي يحرك فيك ذكريات ما قبل الشكل البشري ويضرم فيك أشواق ما بعد الشكل البشري • لكن سان جون بيرس يقدر أن يسمح لنفسه بتــرف هذه الأشواق • أدونيس هنا صارم شرس ، لا يقدر في مسيره أن ينزع نظره عن العالم حولــه [٦٩] •

وقصيدة « هذا هو اسمي » مع أنها ، كما تقــول خالدة سعيد ، جاءت نتيجة التجارب أدونيس في « المسرح والمرايا » [٧٠] ، تمثل تمردا على الوسائل التعبيرية والاسلوبية السائدة • والحقيقة أن قيمة دراسة خالدة سعيد لا تكمن في وصفها العام للقصيدة أو في هذه التعبيرات الغامضة التي أضفتها على القصيدة • فالقيمة الحقيقية لدراسة خالدة تكمن في محاولتهــا لتفسير بعض الفقــرات من القصيدة ومحاولتهــا اكتشاف حركة القصيــدة ، الحــركة القــائمة على استثــارة حدث

★ ظهرت مؤخرا ، في مجلة فصول ، دراسة عن قصيدة « قبر من أجل نيويورك » ، ضمن دراسة مقارنة مع عدد من القصائد العالمية حول مدينة نيويورك • راجع : علي شلش ، مجلــة فصول الجزء الثاني ع٤ من المجلد الثالث ١٩٨٣ ص ٤٧ــ٦١

تاريخي •••• يتطور ويتعمق إلى أن يصل الذروة ، عندها تنفجر التعبئة ••• كما تقول (٧١) •

وقد استعانت خالدة سعيد في دراستها للقصيدة برسوم وتخطيطات تستثير القارىء وتجعله يتساءل فيما اذا كانت هذه الرسوم يمكن أن تساعد القارىء على فهم القصيدة أو تجعله يقف على بنيتها الداخلية ومهما يكن فان ملاحظات خالدة سعيد حول قصيدة « هذا هو اسمي » تظل أكثر الملاحظات جرأة في اقتحام أسوار القصيدة ، كما أنها يمكن : أن تساعد أي دارس آخر يحاول أن يتحقق من بنية أو من دلالات القصيدة ★ •

أما قصيدة « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف (١٩٧٠) فقد أثارت اهتماما لدى النقاد أكثر مما أثارته « هذا هو اسمي » • وعلى رأي منير العكش فإن أدونيس قد ابتعد كثيرا جدا عن قرائه بعد تأليفه لقصيدتيه « هذا هو اسمي » و « مقدمة لملوك الطوائف » (٧٢) • وكان أدونيس نفسه مضطراً للرد على من اتهمه بافساد الشعراء الشبان الذين قلدوه في نماذجه الشعرية المتأخرة (٧٣) • وبمقياس النقاد والقراء العرب ، اعتبرت قصيدة « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف من أكثر قصائد أدونيس تعقيدا » • ومما قاله أحمد ساعي بهذا الصدد :

★ في دراستي عن ادونيس حاولت الوقوف عند بنية قصيدة « هذا هو اسمي » وقد تبين لي أنها تشترك مع كل من « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » و « قبر من أجل نيويورك » في نسق بنيوي واحد . راجع دراستي
(Ali Al - Shar , An Analytical study of the Adonision poem , pp . 239 - 242 .

« انها أعقد القصائد التي ألقيت في الملتقى الشعري الأول ببيروت ١٩٧١ ، بل لعلها أشد قصائد أدونيس غموضا وتعقيدا . انها مجموعة مقاطع متداخلة لا تستطيع تفسيرها بقدر ما نستجيب ـ بطريقة ما ـ الى ايحاءات صورها وعباراتها المتناثرة والمتناقضة ، واذا كان لكل قصيدة من التفسيرات بقدر ما لها من القراء فإن ذلك ينطبق على القصيدة الكلية (!) أكثر من أي شعر آخر » (٧٤) .

وعلى الرغم من أن كاتب هذه الدراسة لا يتفق مع أحمد ساعي في بعض التفسيرات التي يقدمها لبعض مقاطع القصيدة ، فإنه يمكن القول أن ملاحظات ساعي كانت محاولة جادة لتقديم القصيدة للقارىء وأنها اتصفت بالجرأة في مواجهة هذا النص المعقد (٧٥) . وربما كان الدارس أحمد يوسف داود أكثر توفيقا في مواجهة نص « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف وبخاصة في تفسيره لبعض مضامينها التاريخية والسياسية .ـ وفي تفسير داود لبعض مقاطع القصيدة نراه يقترب كثيرا من الدلالات الحقيقية التي يريدها الشاعر (٧٦) . ومما يجدر ذكره هنا أن الدارس داود كان كغيره من دارسي قصيدة « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » . الذين لم يوفقوا في اكتشاف البنية الفنية لهذه القصيدة « النص » ولذلك نراه يصفها بافتقارها للتلاحم الداخلي (٧٧) .

واخيرا يلاحظ من هذا الاستعراض لموقع أدونيس في الدراسات النقدية أن معظم الملاحظات أو الدراسات التي حظي بها شعر أدونيس أو قامت حول قصائده ، كانت غالبا ما تأتي بعد أن ينشر أدونيس عملا شعريا جديدا . وطبيعي أن تتصف مثل هذه الملاحظات أو الدراسات بالتعجل والتعميم والافتقار للمنهجية النقدية المحددة . ولعل شعر أدونيس لم يظفر بالدراسة التفصيلية المستندة الى منهجية نقدية محددة،

الدراسة التي تتناول جزئية ، أو ظاهرة من ظواهر هذا الشعر بالتحليل المتأني ، الا في وقت متأخر جداً • ولعل من بين هذه الدراسات المتأخرة ما كتبه كمال أبو ديب حول قصيدة « كيمياء النرجس » حيث تناول هذه القصيدة القصيرة التي لا تزيد على عدد من الأبيـات في حوالي أربعين صفحة من كتابه « جدلية الخفاء والتجلي » (٧٨) • ومن قبيل التركيز على قصائد محددة من شعر أدونيس أيضا ما كتبه وفيق خنسة حول « شجرة النهـار والليـل » (٧٩) •

ولقد أبدى بعض الدارسين اهتماما بالمصطلح الشعري الأدونيسي وذلك ربما ، كمحاولة لتفسير هـذا الشعر ، أو ، ربما لتميـز هذه المصطلحات في انتاج أدونيس الشعـري • وتجسدت هذه المحاولة في ما كتبه مايكـل بيرد في مقـال له في « الشعر » القـاهرية بعنوان « نحو قاموس الشعر » حيث تتبع بعض الكلمات التي رأى فيها دلالة المصطلح (٨٠) • والحقيقة أن محاولة مايكل بيرد تكمن في منهجيتها أكثر مما تكمن في دقة النتـائج التي رافقتهـا •

ومع هذه المحاولات المتأخرة في تناول جزئيـات محدودة من شعر أدونيس تبقى الملاحظة التي أشرت اليها قبل قليـل قائمة ، وهي أن الدراسات التي قامت حول شعر أدونيس كانت أقل بكثير مما يستحق، وأقل بكثير مما يحتاج لتفسير هذا الشعر ـ الظاهرة الشعرية المتميزة في شعرنا العربي المعاصر • ولعل قلة الدراسات حول شعر أدونيس يمكن ردها لصعوبة هذا الشعر ، وذلك باعتراف أكثر النقـاد • فأدونيس « واحد من أكثر شعراء العـرب غموضا (٨١) • وبسبب صعوبة شعر أدونيس وبسبب قلة الدراسات المتأنية حول هذا الشعر أو المفسرة له

ظل أدونيس مترفعا في منأى عن ادراك الكثير من النقـاد ، وظل شعره مثيرا للجدل والخلاف . ولقد نال أدونيس كما نال شعره شيئا كثيراً من الأذى بسبب عدم فهم الناس الدقيق له ، الى درجة أن ذهب بعض المتسرعين للقول : ان أدونيس يتعمد في شعره ليوهم القراء بأن شعره ينطوي على قيمة فنية عالية . (٨٢)

وأخيرا أرجو أن يجد القارىء في هـذه الدراسة محـاولة مجدية تضاف الى محاولات الدارسين الآخرين الهـادفة للاقتراب أكثر من شعر أدونيس فهذه الدراسة ـ وهي جزء معدل بعض الشيء من دراسة أوسع بعنوان : دراسة تحليلية لقصيدة أدونيس ، تقدمت بها لنيل درجة الدكتوراة من جامعة ميشجن ، الولايات المتحدة الامريكية ـ تتناول بالتفسير والتحليل عددا كبيرا من قصائد أدونيس القصيرة . وبالاضافة لمهمة تفسير هذه القصائد وبيان دلالاتها فإن الهدف الأساسي من هذه الدراسة كان الكشف عن البنى الشعـرية المتكررة التي تستند اليهـا قصائد أدونيس القصيرة ، وكذلك الكشف أيضـا عن طبيعة كل بنية من حيث تاريخ ظهورها في نهج أدونيس الشعري والتطـور الحاصل فيها على تقادم هـذا النهـج .

واذا استطعت ، فإني سأقدم ، مستقبلاً ، الجـزء الآخر من هذه الدراسة وهو الجزء المتعلق ببنية القصيدة الطويلة في شعر أدونيس .

الهــوامش :

(١) الخازن ، اليان ونبيه وليم ، كتب وأدباء ، صيدا ـ بيروت ، ١٩٧٠ ص ٢١ . وانظر كذلك

Hazo. Somuel, the blood of adonis ,
Universi y of pittsburgh press, 1971 , p . xiv

وانظر كذلك : أبو كف ، أحمد ، « حوار مع ادونيس » الهلال ع ٩ (١٩٦٧) ص ١٥٥ ... وانظر

Boullata , Issa J. , modern arab poets , the three continental press , 1976 , p . 161 .

(٢) انظر : شاكر مصطفى ، « الشعر والشعراء في سورية » الاداب ، كانون الثاني ، ١٩٥٥ ، ص ١٢٥ .. انظر كذلك رجاء النقاش ، أدب وعروبة وحرية ، المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦ ص ٥٦

(٣) انظر افتتاحية الاداب ع١ ١٩٥٥

(٤) انظــر :

AL-Jayyusi , salma al-khadra,

Trends and movements in modern arabic poetry , e.J. brill, Vol. 2 pp . 599-601 .

(٥) راجع محتويات العدد المذكور (ع١ ١٩٥٥) في مجلة الآداب

(٦) راجع : شاكر مصطفى ، الاداب ع١ (١٩٥٥) ص ١٢٤

(٧) راجع افتتاحية مجلة شعر ع١ ١٩٥٧ ص٢

(٨) « شعر » ع١ ١٩٥٧ ص ١٠٩

(٩) راجع القصيدة في : شعر ع١ (١٩٥٧) ، ص ٢٦ ـ ٣٧

(١٠) راجع القصيدة في : شعر ع٣ (١٩٥٧) ص٣ ـ ٢٠

(١١) راجع القصيدة في : شعر ع٧ ، ٨ (١٩٥٨) ص ١٠ ـ ٢٣

(١٢) راجع القصيدة في : شعر ع ١٠ (١٩٥٩) ص٧ ـ ١٦

(١٣) انظر شعر ١٥ ، ١٩٦٠ ص٩٢

(١٤) شعر ، ع٢١ ، ١٩٦٢ ص٥

(١٥) الخازن ، وليم ، كتب وأدباء ، ص ٢٥

(١٦) لمزيد حول هذه المدينة راجع الثعالبي ، قصص الانبياء ، دار الازهر ص٣٨ ــ ٣٩
(١٧) شعر ع٢٢ ، ١٩٦٢ ص٥
(١٨) شعر ع٢٧ ، ١٩٦٣ ، الافتتاحية
(١٩) انظر أسماء لجنة تحرير المجلة في « شعر » ع٢٧ ، ١٩٦٣
(٢٠) شعر ع٩٢ ، ١٩٦٤ ، الافتتاحية
(٢١) شعر ع٣١ ــ ٣٢ ، ١٩٦٤ ، الافتتاحية
(٢٢) أدونيس « الادب العـربي المعـاصر » اعمال مؤتمر روما ، ١٩٦١ ص ١٧٩
(٢٣) أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، دار العـودة ، بيروت ، طبعة أولى ١٩٨٠ ص٦٠ ــ ٦١
(٢٤) أدونيس ، زمن الشعر ط ثانية ١٩٧٨ ص٢٥٨
(٢٥) أدونيس ، مواقف ، ع١٥ ١٩٧١ ، ص٣ ــ ٧
(٢٦) أدونيس ، أدونيس ، زمن الشعر ــ ١٩٧٨ ــ ص ٢٤١
(٢٧) أدونيس فاتحة لنهايات القرن ص ٣٢٥
(٢٨) انطون غطاس كرم ، مجلة حوار ١٩٦٤ ص١٣٠ ، ١٣٢
(٢٩) حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت ص ٢٦٧
(٣٠) انظر تقديم أدونيس لهـذين العمليـن في : أدب ، ع١ ، ٢ ، ١٩٦٣ ص٨٧ و ص ١٠٧
(٣١) لمزيد من المعلومات حول هذا الكتاب راجع : بولس نوايا « الكتاب الثاني من مواقف التفـرى » ، المشرق ع تشريـن الثاني ١٩٧٠ ص ٤٦١ ــ ٤٦٣
(٣٢) أدونيس ، مواقف ع١٧ ــ ١٨ ، ١٩٧١ ص ٦
(٣٣) جبرا ابراهيم جبرا ، النار والجـوهر ــ دراسـات في الشعر ــ بيروت ، ١٩٧٥ ص ٧٧ .
(٣٤) رياض نجيب الريس ، كتاب التحـولات والهجـرة ، حوار ع٥ ، ١٩٦٥ ، ص ١٥٠
(٣٥) الاداب ، ع٧ ١٩٦٥ ص ٤٧
(٣٦) الاداب ع٣ ١٩٦٦ ص١٣٢
(٣٧) مواقف ع١٧، ١٨ ١٩٧١ هامش رقم (٢)
(٣٨) لمزيد من التوضيح حول سياسة المجلة انظر :
Samuel hazo, the blood of adonis, pittsburgh, univ . fo pittsbur h Press , 1971 p. xvi .
وأدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ص ٣٥٥ ، وادونيس ، مواقف ، ع٢٤ ، ٢٥ ، ١٩٧٢ ص ٢٢٢ ــ ٢٢٤ و ع ٢٧ ، ١٩٧٤ الافتتاحية

(٣٩) انظر :

Mundus Arteum , A Journal of In ernational literature and arts No. 2 vol. IV , 1971 p. 70 .

(٤٠) مجاهد ، عبد المنعم مجاهد « الجدل المقطوع في الثابت والمتحول » الاداب ، ع١ ١٩٧٨ ص ٢٦ ــ ٢٩

(٤١) رفاعة سلام ، (عن المنهج المثالي في الثابت والمتحول » ، الاداب ع١٢ ١٩٧٨ ، ص ٣٠ ــ ٣١

(٤٢) نجيب سرور ، « حوار مع أدونيس » ، الكاتب ع ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ١٩٧٩ ص ٤ ــ ٢٠
انظر مزيــدا مــن الاراء حــول الثــابت والمتحــول في : يوسف اليوسف ، (هل الامة العربية معادية للابداع) ، الموقف الادبي ، ١٩٧٨ ص ١٠٧ ــ ١١٣ وبولس نوايا (الاستاذ المشرف على رسالة أدونيس للدكتوراة في تقديمه لكتاب الثابت والمتحول .

(٤٣) راجع تحليلي لهذا الكتاب الشعري في بحثي لدرجــة الدكتوراه المقدمة لجامعة ميشجن ، الولايات المتحدة الامريكية :

Al Al-shar , an analytical study of the adonisian poem , A Doctoral dissertation , 1982 pp. 257-278 .

(٤٤) خزامي صبري (فيما بعد خالدة سعيد) ، قصائد أولى لادونيس شعر ع٢ ، ١٩٥٧ ص ٧٥ ــ ٨٠

(٤٥) خزامي صبري (خالدة سعيد) « أدونيس في البعث والرماد » : شعر ع ٥ ، ١٩٥٨ ص ٩٢ ــ ١٠٩

(٤٦) اسعد رزوق ، الاسطورة في الشعر المعاصر ، الشعراء التموزيون ، منشورات مجلة آفاق ، بيروت ، ١٩٥٩ ، ١٩٦٢ ، ص٤

(٤٧) انظر بخصوص هذه التعليقات في : شعر ع٢٢ ، ١٩٦٢ ، ص٤ .

(٤٨) انظر مقالتي : حليم بركات « اغاني مهيار الدمشقي وعالم الشعر الاغنى » شعــر ع٢٣ ، ١٩٦٢ ص ١٠٩ ــ ١٢٤ وعــادل ظاهر ، « التشخيص والتخطي في اغاني مهيار الدمشقي ، شعر ع٢٤ ، ١٩٦٢ ص ١٠٨ ــ ١٣٧ .

(٤٩) مجاهد عبد المنعم مجاهد ، « أغاني مهيار الدمشقي » ، الشعر ــ القاهرة ع٥ ، ١٩٦٤ ص ١٠٠ ــ ١٠٦ .

(٥٠) محمد حافظ ابراهيم ، « غربة مهيار الدمشقي » المجلة ، ع١٠٤ ، ١٩٦٤ ص ٩٠ ــ ٩٦ .

(٥١) رياض نجيب الريس « كتاب التحولات » حوار ع٥ ١٩٦٥ ص؟ .

(٥٢) حسين مروة ، دراسات نقـدية في ضوء المنهـج الواقعي ، مكتبة المعارف ، بيروت ١٩٦٥ ص ٣٥٩ .
(٥٣) المرجع السابق ص ٣٣٧
(٥٤) المرجع السابق ص ٣٦٠
(٥٥) المرجع السابق ص ٣٦٢ .
(٥٦) علي سعد ، « ادونيس وكتـاب التحـولات » ، الاداب ، ع١ ، ١٩٦٧ ، ص١٨ .
(٥٧) المرجع السابق ص ٥٧
(٥٨) المرجع السابق ص٤٧
(٥٩) المرجع السابق ص٤٨
(٦٠) راجع بخصوص هذه القضية رسالتي للدكتوراة :

Ali AL-shar , an analytical study of he adonisian poem, pp . 196 - 226 .

(٦١) احسان عباس ، الاداب ع٢ ، ١٩٨ ص ٧٧ ـ ٧٩
(٦٢) صلاح عبد الصبور ، « المسرح والمرايا » المجلة ع ١٣٧ ، ١٩٦٨ ص ٣٦ ــ ٣٨
(٦٣) جاك بيرك ، مواقف ع١٥ ، ١٩٧١ ص٥٥
(٦٤) سنية صالح ، « المسرح والمرايا » ، مواقف ١٧ ــ ١٨ ، ١٩٧١ ص١٩٠ ــ ١٩٢
(٦٥) جبرا ابراهيم جبرا ، النار والجـوهر ، دراسـات في الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٣ ، ١٩٨٢ ص ٧٧
(٦٦) المرجع السـابق ص٨٨
(٦٧) المرجع السابق ص ٨٩
(٦٨) جبرا ابراهيم جبرا ، النار والجـوهر ، بيروت ، دار القدس ، ٩٧٥ ص ٩٢
(٦٩) خالدة سعيد ، « ايقاع الشوق والتجاذب » مواقف : ٧ ، ٩٧٠ ص ٢٥٥
(٧٠) المرجع السابق ص ٢٦٠
(٧١) المرجع السابق ص ٢٥٩
(٧٢) منير العكش مواقف ع ١٣ـ١٤ ، ١٩٧١ ص٢٧
(٧٣) ادونيس ، فاتحة لنهايات القرن ص٢٥٣
(٧٤) احمد بسام ساعي ، حركة الشعر الحـديث في سورية من خلال اعلامه ، دار المأمون للتراث ، ١٩٧٨ ص ١٢٣

(٧٥) راجع اختلافي مع الدكتور ســاعي حول تفسيــر بعض فقرات القصيدة في :

Ali-Alshar an analytical study of the adonisian poem , p. 42-44 .

(٧٦) راجع دراسة احمد يوسف داود ، لغــة العشر ، دمشق ١٩٨٠ ص ٢٦٨ — ٢٨٠

(٧٧) المرجع الســابق ص٢٧٣

(٧٨) كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلــي ، دار العلــم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٧ . . . ، وانظر تعليقي على دراسة « أبو ديب » في هذه الدراسة ص ٦٤ — ٦٧

(٧٩) وفيق خنسة ، دراسات في الشعــر الحديث ، دار الحقيقــة ، ٩١٨٠ ، ص٤٤ ، وانظر تعليقاتي على هذه القصيدة ص ٩٢—٩٨ من هذه الدراسة .

(٨٠) مايكل بيرد ، « نحو قاموس الشعر » ، الشعر — القاهرة ، ع٤ ، ١٩٧٦ ص ٤١—٤٥

(٨١)

Boullata , Issa , J . adonis , revolt in modrn arabic
Poetics , edebiya , vol . Ilno. II no . I , 1977 , p . 1 .

(٨٢) خالد البرادعي « قراءة نقدية لسبعة دواوين » ، الاداب ع ٧ ، ١٩٧٤ ص ٥٣ .

الفصل الثاني

ماهية القصيدة القصيرة :

يبدو أن تحديد ماهية القصيدة القصيرة لم يشغل النقاد الا بالقدر الذي ساعدهم في تحديد ماهية القصيدة الطويلة . ولعل الناقد الانجليزي هربرت ريد (Herbert Read, واحد من القلائل الذين تناولوا بحث مشكلة القصيدة القصيرة من هذا المنظار . فهو يحدد ماهية القصيدة القصيرة في كتابه ، الشكل في الشعر الحديث ((Form in modern poetry)) على الشكل التالي :

«الشكل والمحتوي مندمجان في عملية الخلق الأدبي.
عندما يسيطر الشكل على المحتوى » (الفكرة ، أي
عندما يمكن حصر المحتوى بدفقة فكرية واحدة
واضحة البداية والنهاية ، كأن ترى في وحدة
بيّنة ، عندها يمكن القول اننا أمام القصيدة
القصيرة . في حين عندما يكون المحتوى (الفكرة
او التصور الفكري) معقدا جدا لدرجة أن يلجأ
العقل الى تقسيمه على شكل سلسلة من الوحدات
الجزئية ، وذلك ليخضعه لترتيب ما من اجل
استيعابه في اطار كلي ، عندها يمكن القول اننا
ازاء ما يسمى بالقصيدة الطويلة »[1] .

ومن النقاد العرب الذين تبنوا هذا التصور للقصيدة القصيرة ـــ وكذلك هذا التصور للقصيدة الطويلة ـــ الناقد المصري الدكتور عز الدين اسماعيل* • فقد عالج الموضوع أولا بمقال قصير نشره في مجلة الآداب البيروتية سنة ١٩٥٥،[٢] ثم أعاد نشره في كتابه ، الشعر العربي المعاصر • والملاحظ أن عز الدين اسماعيل لم يضف شيئاً الى ما أتى به هربرت ريد فيما يتعلق بماهية القصيدة القصيرة ولكنه حاول تطبيق آرائه على الشعر العربي الحديث وبخـاصة الشعر العربي في انتـاج الخمسينـات مـن هذا القرن •

وتبعا لرأي الدكتور عز الدين ليست القصيدة الطويلة وحدها فناً طارئاً على الشعر العربي بل القصيدة القصيرة كذلك • ومما قاله مفرّقا بين القصيدة القصيرة والقصيدة العربية التقليدية الأقوال التالية :

« ان القصيدة القصيرة غنائية بطبيعتها ، فهل هي القصيدة العربية التقليدية ؟ ان العاطفة أو الموقف العاطفي هو الاطار الموضوعي الذي تتفق فيه القصيدة القصيرة المعاصرة مع القصيدة العـربية التقليدية • ففيم اذن تختلفان ؟ انهما تختلفان من حيث التعـامل مع اللغة والصور أو صدقها أو حيويتها ولكن ربما كانت هذه الاعتبارات نسبية ، تتحقق هنا وهناك على تفاوت • أما الفـارق الحاسم بينهما فيتمثل في معمارية القصيدة الغنائية المعاصرة • ولو رسمنـا خطا بيانيا للقصيدة الغنائية المعاصرة لقلنا انها تصوير لموقف عاطفي مفرد يتحرك أو يتطور في اتجاه

---

* تحدث غالي شكري عرضا عن القصيدة الطويلة في كتابه ، شعرنا الحديث الى أين ؟ أنظر : الصفحات ٩٥ ـــ ٩٦ من الكتاب المذكور

واحد . وهذا هو المعيار الذي نستبصر من خلاله القصيدة الغنائية المعاصرة ... وفي ضوء هذه الحقيقة (أي تصوير موقف عاطفي ...) نستطيع أن نتبين الفارق المعماري بين بنية القصيدة الغنائية المعاصرة والقصيدة التقليدية . فالقصيدة الغنائية المعاصرة ينتظمها خيط شعوري واحد ، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية ثم يتطور الموقف في سبيل الوضوح شيئا فشيئا حتى ينتهي الى فراغ عاطفي ملموس . وحدة العاطفة اذن أو تطور هذه العاطفة في اتجاه واحد هما السمتان المميزتان للبنية الداخلية للقصيدة المعاصرة أو لنقل أنها تمثل رؤية ممتدة في اتجاه واحد يوجهها شعور موحد وهذا هو الهيكل المعماري لهذه القصيدة[٣] » .

لقد اقتبست أقوال الدكتور عز الدين ، على طولها ، لأنها أقوال أول ناقد عربي يتصدى لمشكلة الطول والقصر في الشعر العربي . ويلاحظ من خلال المقتبسات المذكورة أن الدكتور عز الدين اسماعيل في تمييزه بين القصيدة القصيرة ـ أي الغنائية كما يقول ـ والقصيدة العربية التقليدية ، لا يجزم برأي محدد حتى قوله بأنهما تختلفان بالمعمارية قول غير دقيق ولا يتعلق بالمعمارية في شيء . انه وهو يتحدث عن المعمارية يتحدث عما يسميه بالخيط الشعوري الواحد أو « وحدة العاطفة في اتجاه واحد » . وحديثه حول الوحدة العاطفية المتطورة والخيط العاطفي الواحد حديث معتم لا يحمل دلالة معمارية ما . وبالتالي لا يخدم عملية التمييز بين القصيدة القصيرة والقصيدة العربية التقليدية . فالقصيدة العربية التقليدية فيها الكثير من الألوان الشعرية ذات الاتجاه أو الوحدة العاطفية المتجهة في تطور ما .

ومن جهة أخرى أن حديث عز الدين اسماعيل عن القصيدة القصيرة . الغنائية ـ حتى ولو كانت متغايرة عن القصيدة العربية

التقليديـة ـ ، حـديث يبتعـد كثيـرا عمـا أراده هربـت ريـد ان آخر ما انتهى اليه الناقد الانجليزي هو أن قصر القصيدة أو طولها أمر مرهون بالعلاقة القائمة بين الشكل والمحتوى (form and content) فاذا كان التصور الفكري (أو العملية الذهنية في مراحل الخلق الشعري) محدودا بحيث يمكن احتواؤه بوحدة معمارية أو بشكل بينّ المعالم ، كان الناتج قصيدة قصيرة . بعبارة أخرى ، القصيدة القصيرة دفقة . وبهذا الفهم فإن هذا التصور للقصيدة القصيرة لا ينطبق فقط على كثير من قصائد الشعر العربي المعاصر بل ينطبق أيضاً على كثير من قصائد الشعـر العربـي القـديم . فكثيـر من نماذج الشعر العربي القديم يمثل دفقة أو دفقات شعرية محتواة بأبيات شعرية أو بمقطعات شعرية يجمعها ما يسمى بالقصيدة . ولهذا ، بظني ، لو أخذ بتعريف هربرت ريد للقصيدة القصيرة وأهمل التمييز الـذي قدمه الدكتور عز الدين اسماعيل بين القصيدة القصيرة والقصيدة العربية التقليدية لأمكن القول أن القصيدة العربية التقليدية ، في كثير من نماذجهـا ، تتفق مع ماهية القصيدة القصيرة كما حددها هربرت ريـد .

مثل هذه المعالجة لمشكلة الطول والقصر في الشعر على مستوى نقدي لم تكن غائبة عن أدونيس الشاعر والناقد . فقد انشغل أدونيس أكثر من أي شاعر عربي معـاصر بتحديد ماهية الشعر الحديث واهتم أكثر من غيره بتعـريف القصيـدة الحـديثة أو الطليعية أو الكلية . وأدونيس بتحديده لماهية هذه القصيدة كان يقصد الحديث عن القصيدة الطويلة (أو القصيدة النص) التي عرّفها بأنها « امتداد لا ينتهي، يولّد دلالات بشكل دائم » (٤) والنص أو العمل الشعري « بهذا المعنى هو الفوضى الرائعة كفوضى الطبيعـة . القصيدة يجب أن تكون فوضى طبيعية . أنت إذا دخلت جزءا من الطبيعة تجد الشوكة الى جانب الحصاة /

الى جانب مجرى الماء ، الى جانب العشب، بل أنك كثيرا ما ترى الحصى والعشب يعترضان مجرى الماء . والقصيدة يجب أن تكون مثل هذا المشهد الفوضوي لكن الخاضع الى تنسيق .... « حين أقرأ ما كتبت يتدخل شيء من القسر كأن تدخل حديقة فترفع نبتة زائدة أو تضيف ما تراه مناسبا ... » (٥) ★ وفي مكان آخر يقول : « ان القصيدة تخلق شكلها الذي تريده كالنهر الذي يخلق مجراه .. (٦) ●●

ومع هذا الانشغال الكبير بمسألة تحديد القصيدة الطويلة لم يشغل أدونيس نفسه ، نقديا على الأقل ، بقضية القصيدة القصيرة ، كنظير يتبادر للذهن بمجرد الحديث عن القصيدة الطويلة . فمصطلح القصيدة القصيرة لا يرد اطلاقا في كتابات أدونيس النقدية المستفيضة .

★ هذه الامور تذكر القارىء بحديث (John keats) عن دوافع كتابة القصيدة الطويلة :

((why endeavor after a long poem? to Whi h I should answerdon not the lover of poetry like to have a little region to Wander in where they may pick and choose , and on Which the images are So humorons tha many are forgotten and found neW in a secondreading . . See : keats , john , the letters of joohn keats , edited by maurice buxton , vol . 1 1931 . p . 55 .

●● هذا القول يلفت الانتباه القول الناقد الانجليزي (Herbert Read , في تمييزه بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة

((It is the d fference betWeen the still beau y of a lake looked at as a Whole , and a beauty of a stream which We follow from its source to the sea , never seeing i at one time as a Whole , but alWays aWays aware of its continuoty , its sameness in Variation, its music . n progression ..))

See : Read , Herbert. Form in Modern poe ry, London, 1948.p.66.

وربما يعود اغفال أدونيس الحديث عن القصيدة القصيرة الى اعترافه الضمني بوجود القصيدة القصيرة في التراث الشعري العربي وبالتالي لم تكن بحاجة الى تعريف ، أو يعـود الى اصراره على كتابة القصيدة الطويلة (القصيدة التي سماهـا الطليعية أو الكلية) معتبـرا القصيدة القصيرة مجرد دفقة شعرية او جزئية من جزئيات القصيـدة الطويلة ، لا كيان خاص بها الا اذا نظر اليها من خلال الكل الذي توجد فيه •

ومهما يكن ، فكاتب هذه الدراسة ، رغم ادراكه لأسس التكنيك الشعري الأدونيسي القائم على تأليف القصائد الطوال من عدد كبير من القصائد القصار ، لا يستطيع أن يتجاهل ظاهـرة تواجد القصيدة القصيرة في شعر أدونيس كفن تتجلى ، من خلاله مهارة أدونيس وقدرته الشعرية الفائقة • بل يمكن القول أيضا أن ظاهـرة تواجد القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ظاهرة بارزة تطـالع الدارس في كل مراحله الشعرية ، ابتداء من أواخر الأربعينات وحتى زمن كتابة هذه الدراسة وبظني أنه بالإمكان تصنيف القصائد القصار في شعـر أدونيس على الشكل التالي :

١ ــ قصائد ومقطعـّات قصيرة ومبعثـرة لا صلة حقيقية فيما بينها حيث تبدو كل مقطعة ذات كيان خاص بها مستقلة عن غيرها • ومثل هذا النوع من القصائد يلاحظ في ديوانيه الأولين : « قصائد أولى » ، وأوراق في الريح » •

٢ ــ أما النوع الثاني فيتمثل في تلك القصـائد ، رغم افرادها ظاهريا بعناوين خاصة بها ، لا تقوم بذاتها مستقلة عن غيرها في محتواها الفكري او تشكيلها اللغوي • فكل قطعة من

هذا النوع لا تفهم الا بحدود عدد آخر من المقطعات المجاورة ـ السابقة أو اللاحقة ـ . بمعنى آخر تتآلف هذه المقطعات مع بعضها بطريقة ما (على سبيل المثال : المقابلة أو التحلق أو التكامل[٧] . لتشكل مجموعات صغيرة تتكامل مع بعضها في اطار العمل الشعري الكامل. مثل هذا النوع من المقطعات أو القصائد القصار يجده الدارس في كتاب أغاني مهيار الدمشقي . فالكتاب كله قصائد قصيرة ذات عناوين خاصة ولكن يصعب إفراد واحدة منها لتقرأ كعمل منفصل. فقراءة هذا النوع من المقطعات تستدعي إمكانية استمرار المقطعة مع المقطعات الأخرى المجاورة ...[٨] .

٣ ـ أما النوع الثالث من القصائد القصار في شعر أدونيس فإنه يجمع بين النوع الأول والثاني ، أي يمكن اعتبار المقطعة أو القصيدة القصيرة جزءاً من كل أو اعتبارها كلاً تاماً مستقلاً . مثل هذا النوع من القصائد يلاحظ في ديوان « المسرح والمرايا في القسم المعنون : « مرايا وأحلام حول الزمان المكسور » . فهذا القسم يشتمل على ثلاث وعشرين مقطعة تنفرد كل واحدة منها بمضمون وعنوان خاصين بها وتكون قادرة على القيام بذاتها ، ولكنها في نفس الوقت مشدودة الى غيرها بخيط رفيع يدرك من خلال السياق العام .

وأخيرا إن القسم المتبقي من هذه الدراسة سيخصص لدراسة نماذج مختلفة من القصيدة القصيرة في شعر أدونيس . ولا أخفي هنا أن هذه الدراسة لا تدعي محاولة التنظير لشعر أدونيس أو حصره في قوالب

محددة • انها ، بشكل ما ، دراسة ترتكز بالدرجة الأولى على معطيات النصوص الشعرية ، وبالثانية على وقفـات تأمليـة في عالم أدونيس الشعري ، وبالثالثة على خبرتي بأدوات أدونيس ومصطلحه الشعري ، الخبرة التي تشكلت بملاحقة شعر أدونيس في مراحله الشعرية المختلفة•

القصيدة الادونيسية القصيرة وبنية البيت الشعري :

من البحوث الجـادة في الشعـر العـربي القـديم بحث كتبه Raymond P. Shendlin, From and Structure in the Poetry of al - Mue, tamid , 6. Abbad,

« التشكل والبناء في شعر المعتمد بن عباد »

وقد وقف هذا البـاحث عند ظاهرة بارزة في شعر المعتمد دعاها بظاهرة (*tension & resoluition*) وهي ما يمكن ترجمتهـا بظاهرة « التأزم والانفراج » أو التحفز والتفريغ• وهذه الظاهرة تعني أن البيت الشعري الواحد أو المقطعة الشعريـة غالبا ما تتألف أو تتشـكل من تركيبين لغويين ، في التركيب الأول يستثير الشاعر توقع القارىء أو تحفزه ، وفي الثاني يشبع هذا الشعور بالتحفز (٩) •

والباحث المذكور بمقدار ما أثار انتباه القارىء الى قالب فكري ساد الكثير من أبيات المعتمد الشعرية ومقطعاته ، فإنه قد لفت الانتباه أيضا الى بعد أساسي من أبعاد بنية البيت الشعري العربي القديم سواء على مستوى بنية التركيب اللغوي للبيت أم على مستوى العلاقة بين البنيـة اللغـوية للبيـت والنظـام المـوسيقي المتمثـل بتقسيـم البيت الواحد الى شطرين (١٠) • وهذا يعني أن مـا كشفه البـاحث المذكور لا يقتصر في الواقع على شعر المعتمد بن عباد وحده ، بل يمكن

اعتباره ظاهرة تشل بنية فكرية وقالبا أدبياً تأصلا في الشعر العربي • ويمكن القول أيضا أن هذه البنية ، من زاوية التـأزم والانفراج ، قد استمرت لتجد لها مكاناً بارزاً في بناء الشعر العربي المعاصر وبخاصة في بناء المقطعات الشعريـة او القصائد القصـار •

ولعل أبرز من يمثل هذه البنية الفكرية في الشعر العربي المعاصر هو أدونيس • فكثير من قصائده القصيرة تقترب في بنيتها من بنية البيت التقليدي ، وبخاصة من هذه الزاوية : (التأزم والانفـراج) • ولعل أبسط الأمثلة على هذا اللون من الشعر الممثل لهذه البنية الأمثلة التالية:

١ ــ لأنني أمشي
ادركني نعشي (١١)

٢ ــ لأنه روى من دمه قوله
لأنه أسمى من كل من حوله
قالـوا لـه أعمـى
وانتحلـوا قولـــه (١٢) •

٣ ــ اكلمـا مر ببـالي
أن أرى شرق الجمـالْ
ودعـاني الشفـق
تمحيّ عبر خطاي الطرق (١٣)•

٤ ــ أطعم الأيـام زنـدك
تكبر الأيـام بعـدك (١٤)•

فكل نموذج من هذه النماذج الأربعة يتألف من شقين ، في الأول

يستثار توقع القارىء وفي الثاني يشبع أو يفرغ هذا التوقع • فلو أخذنا على سبيل المثال النموذج الثاني للاحظنا أن شقي هذه المقطعة هما :

أ ــ لأنه روى من دمه قوله

لأنه اسمى من كل من حوله

ب ــ قالوا له أعمى

وانتحلوا قولـــــه

فالشق الأول بجملتيه يمثل تركيبين لغويين ناقصين لا يستوفيان معنييهما الا بالجملة الأولى من الشق الثاني (الجملة الثانية من الشق الثاني داخلة في اطار الجملة الأولى من نفس الشق وذلك بحكم علاقة العطف بينهما) ويلاحظ أن جملتي الشق الأول تثيـــران تحفز المتلقي وتجعلانه يتوقع شيئاً ما ، في حين أن إشباع هذا الاحساس بالتوقــع قد تحقق بجملة (أو جملتي) الشق الثاني •

والجدير بالذكر هنا إن شعر أدونيس المبكر يقدم نماذج بسيطة من هذا اللون الشعري المبني على ما يسمى بظاهرة التحفز والتفريغ • كما يلاحظ أيضا أن هذه النماذج المبكرة غالبـــا ما تجيء بصيغ لغوية جاهـــزة (*Formulas*) كصيغة الجملة الشرطيـــة ، أو الطلبيـــة ، أو الجملة المجسدة لمبدأ العلة والمعلول •

وفي مراحل شعرية لاحقة يلاحظ أن النماذج الشعرية المؤلفة على أساس هذه البنية لم تعد تكشف عن علاقة مفـــردة ــ علاقة التحفـــز والتفريغ • بل بدت تكشف عن عدد آخر من العلاقات المحتواة باطار بنية التحفز والتفريغ • والمثال التالي نموذج على هذا التطور الحاصل في اطـــار هذه البنية :

وشوشني آدم
بغصـــة الآه
بالصمت بالأنّـــة
لست أبـــا العالم
لم ألمح الجنة
خذني الى الله (١٥)

فهذه المقطعة تنطـوي على شقين ، الأول يغطي الأبيـات الثلاثة الأولى والثاني يغطي الأبيات الثلاثة الأخيرة • وواضح أن الشق الأول لا يستوفي معناه الا بالجمل أو الأبيات الثلاثة الأخيرة ، وذلك بموجب ما أسميته بالتحفز والتفريغ • ولكن مع ذلك فهناك علاقات أخرى بين أبيات الشق الأول وأبيات الشق الثاني • من هذه العلاقـات التناظر الايقاعي بين الأبيات المتقابلة التاليـة :

وشوشني آدم	لست أبا العالم
بغصـــــة الآه	خذني الى الله
بالصمت بالأنة	لم ألمح الجنة

ومنها أيضا المقابلة المعنوية بين الانطباع السائد بأن آدم كان ذات يوم قريباً من الله ، مكرما من قبله في جنته ، وهو الانطباع الذي تخلفه أسطورة الخلق وبين الواقع المأساوي للانسان كما يراه الشاعر •

والمقطعة التالية (الهامش) مثل آخر على التطور الحاصل في اطار بنية التحفـز والتفريـغ :

كي يظل امـرؤ القيس وعدا
ويكون لعروة أن يطعم الفقراء

رسم الغاضبون خطاهم
لهبا واحتراقا
وأباحوا الفضاء (١٦)

فهذه القصيدة تشكل وحدة معنوية واحدة تنطوي على قسمين رئيسين ، كل قسم منهما ينطوي على أقسام فرعية على الشكل التالي :

أ ــ ١ ــ كي يظل امرؤ القيس وعدا
٢ ــ ويكون لعروة أن يطعم الفقراء

ب ــ ١ ــ رسم الغاضبون خطاهم / لهبا واحتراقا
٢ ــ وأباحوا الفضاء

العلاقة الأكثر وضوحا بين قسمي هذه القصيدة (أ ، ب) هي ما أسميته بعلاقة التحفز والتفريغ . ومع ذلك فهذه القصيدة تتكشف عن علاقات أكثر دقة بين الأقسام الفرعية لكل قسم رئيسي من جهة وبين الأقسام الرئيسية نفسها من جهة أخرى .

فالعلاقة بين أ ١ و أ ٢ ليست علاقة نحوية فقط (حيث جملة أ ٢ خاضعة لحكم كي في جملة أ ١) بل هناك علاقة مضمونية تتمثل في الدافع المشترك ــ (الغضب) لتصرف كل من امرىء القيس الموتور وعروة بن الورد المتمرد على الأغنياء . وهذا الدافع المشترك ــ الغضب ــ يربط بين أ ١ و أ ٢ من جهة و ب و ب ٢ من جهة أخرى . فمضمون ب ١ و ب ٢ كان نتيجة لدافع الغضب الذي دفع امرؤ القيس وعروة وجعلهما في مصير واحد .

علاوة على ذلك هناك علاقات أخرى تربط بين أ (١ و ٢) و ب

(١و٢) وهي ما يمكن تسميتها بعلاقة الانتقال من الخاص للعام . فالملاحظ أن تجربة امرىء القيس وعروة بن الورد أريد لهما أن تعمم لتعبر ليس فقط عن هاتين الشخصيتين التاريخيتين بل لتعبر عن كل حالات الغضب والحرمان المماثلة التي طالما يصادفها الانسان في العصور المختلفة .

يلاحظ أن الأمثلة السابقة المستشهد بها على بنية التحفز والتفريغ جاءت كلها مؤلفة من وحدة معنوية واحدة . بمعنى أن كل شق من شقي البنية ـ وان كان .... في حالات كثيرة يتألف من أكثر من جملة أو تركيب لغوي واحد ـ يستوفي معناه بدلالات (جمل وتراكيب) الشق الثاني . ومع هذا الاستيفاء تكون القصيدة القصيرة من هذا النمط البنيوي قد وصلت الى نهايتها . وقد لوحظ أن هناك قصائد قصيرة من نفس بنية « التحفز والتفريغ » مؤلفة من أكثر من وحدة معنوية واحدة ومن الأمثلة الجيدة على هذه القصائد قصيدة بعنوان « زهرة الكيمياء » .

ينبغي أن أسافر في جنة الرماد
بين أشجارها الخفية
في الرماد الخواتيم والماس والجزة الذهبية
ينبغي أن أسافر أن استريح
تحت قوس الشفاه اليتيمة
في الشفاه اليتمية في ظلها الجريح
زهرة الكيمياء القديمة . (١٧)

هذه القصيدة مؤلفة من وحدتين رئيسيتين على الشكل التالي :
أ ـ ١ ـ ينبغي أن أسافر في جنة الرماد / بين أشجارها الخفية
٢ ـ في الرماد الخواتيم والماس الجزة الذهبية

ب ــ ١ ــ ينبغي أن أسافر في الجوع في الورد نحو الحصاد

٢ ــ ينبغي أن أسافر أن أستريح تحت قوس الشفة اليتيمة

٣ ــ في الشفاه اليتيمية في ظلها الجريح /// زهرة الكيمياء القديمـة .

والملاحظ أن ظاهرة التحفز والتفريغ واضحة في طرفي كل وحدة من هاتين الوحدتين . فالعلاقة بين (١) و (٢) في الوحدة (أ) تتمثل في استثارة توقع المتلقي في (أ ١) واشباع هذه الاستثـارة في (أ ٢) . ويفسر ذلك كالآتي : ان قولـه في (أ ١) « ينبغي أن أسـافر في جنة الرماد / بين أشجـارها الخفية » يعني أن صوت القصيدة سيسافر في خفايا عالم الرماد وبين أشجارها الخفية . وعالم الرماد هذا مرتبط بفكرة احتراق طائر الفينيق او بفكرة التضحية المرادفة لهذا الاحتراق . وهذا السفر الغريب يثير توقع المتلقي . ويأتي القسم (أ ٢) « في الـرماد الخواتيم والماس والجزة الذهبية « ليشبع هذا التوقع . فدلالة (أ ٢) تعني أن صوت القصيدة بسفره في عالم الرماد (التضحية) سيحصل على الكنز والجـواهر ★ ولايخفى أن الكنز والجـواهر تمثل رمزاً للسعادة (على الأقل كوسيلة من وسائلها) . والشيء نفسه يقال عن

★ صورة السفر في عالم الرماد للوصول الى الكنز المكنون مستمدة ، ولا شك من اسطورة الفينيق القائمةعلىأساس فكرة التضحية (الاحتراق) والخصب (البعث) . ولكن مع ذلك فالصورة بشكلها اللغوي والتصويري ربما تشير الى استغلال الشاعر لأصول لعبة بدائية كان يمارسها اطفال سورية والاردن . واللعبة تتمثل بدمل خرز وخواتم رخيصة في كومة من الرماد ، وتقسيم الكومة الى كومات صغيرة ثم يطلب اللاعبون الى بعضهم أن يحزروا في اي كومة خبئتم الخواتم والخرز .

العلاقة بين فروع الوحدة الثانية ففي (ب ١) و (ب ٢) يستثير الشاعر توقع المتلقي بالاعــلان عن رغبته في السفر • والملاحظ أن سفر صوت القصيدة يأتي في عالم المعاناة (الجوع وتحت قوس الشفاه اليتيمة) • أما اشباع هذا التوقع فيتم في (ب٣) : « في الشفاه اليتيمة ــ في ظلها الجريح زهرة الكيمياء القديمة » • ولا يخفى هنا أن الاشارة الى زهرة الكيمياء القديمة تتضمن دلالة الكنز والجواهر ، وذلك باعتبــار هذه المواد حلم الكيمياء القديمة في محاولتها لتحويل المواد الخسيسة الى مــواد ثمينــة •

وقصيدة زهرة الكيمياء في بنائها على وحدتين معنويتين تكشف عن تكنيك خاص في اطار بنية التحفز والتفريغ• فالملاحظ أن الوحدة الثانية تمثل تكرارا لمضامين الوحدة الأولى • فالوحدة (ب) تعيد نفس مضامين الوحدة (أ) وتوضيح ذلك كالآتي : في الوحدة (آ) استهل أدونيس قصيدته بفكرة التضحية وذلك كوسيلة للخلاص أو السعادة • فجاءت تجربة الاحتراق (السفر في الرماد) للوصول للخلاص (الحصول على الجواهر والماس كبدائل للسعادة) • ونفس هذه الحركة في الانتقال من المعاناة للسعادة تكشف عنها الوحدة (ب) • فالوحدة (ب) تنص على السفر في الجوع واليتم وذلك للحصول على زهرة الكيمياء القديمة ، أي الذهب والأحجــار الكريمة •

والملاحظ أن التكرار في الوحدتين ليس تكرارا مضمونيا فقط بل تكرار لفظي ايضا ، وبخاصة في جانــب الاشبــاع من دورة التحفــز والتفريغ • ف (الرماد والخواتيم والماس والجزة الذهبية) في الوحدة (آ) تكرار أو تلوين لفظي لقوله « في الشفاه اليتيمة ••• زهرة الكيمياء القديمة » في الوحدة (ب) •

ومن القصائد ذات بنية التحفز والتفريغ المؤلفة من وحدتين معنويتين والتي تأتي فيها الوحدة الثانية تكرارا لمضامين الوحدة الأولى، القصيدة التاليـة بعنوان « مرآة للغيوم » :

أجنحـة لكنهـا من شمع
والمطر الهاطـل ليس مطـرا
بل سفـن للدمـع (١٨)

فهذه القصيدة تتألف من وحدتين :

أ ـ أجنحة / لكنها من شمع
ب ـ والمطر الهاطل ليس مطرا / بل سفن للدمع

كل وحدة من هاتين الوحدتين مبنية داخليا على أساس « التحفز والتفريغ » والوحدة (ب) تأتي تكرارا للوحدة (أ) . والتكرار الذي تمثله الوحدة (ب) هو تكرار الانطبـاع المتخلف في النفس الناتج من دلالة الوحدتين . فالوحدة (أ) تخلّف في النفس الانطبـاع المأساوي الناتج عن ادراك أن الأجنحة ـ وهي وسيلة الخلاص ـ ليست الا مادة شمعية ، وذلك اشارة للهلاك والدمار . وهذا الانطباع هو عين الانطباع المتخلف في النفس عندما نعرف أن المطر ـ وهو أساس الحياة وأداتها ـ ليس الا سفنا للدمع أي طريقا للحزن والهلاك .

والملاحظة الأخيرة على هذه النماذج الشعرية الممثلة لبنية « التحفز والتفريغ » هي أن هذه النمـاذج قريبة جدا أو تابعة أصلا من تجربة التراث الشعري العربي القديم . فهذه النماذج تذكر القارىء بالنماذج الشعرية الارتجـالية . تلك التي كانت ـ غالبا ـ تمثل الحدة والايجاز والاعتماد على البنى النحوية الجـاهزة . وهذه النمـاذج أيضا تذكر

القارىء بنمط الرباعيات الشعرية وهو النمط الذي يعتمد بالدرجة الأولى على حدة الملاحظة وزخم الدفقة الشعرية الغامرة .

ولعل الرابطة الأخرى التي تشد هذا النوع من الشعر الى التجربة الشعرية التراثية هي بروز الحس الموسيقي سواء على صعيد الايقاع الداخلي أم على مستوى الموسيقى الخارجية ، ومن الأمثلة الجيدة من هذا اللون الشعري الذي يبرز فيه هذا الحس الموسيقي الأمثلة التالية :

١ —

كل برهة
يفسل المجهول وجهه
بصلاتي
ينابيع حياتي (١٩)

٢ —

حين رأيت الليل في جفونه المنتهبة
ولم اجد في وجهه نخيلا
ولم اجد نجوما
عصفت حول راسه
كالريح وانكسرت مثل قصبة . (٢٠)

القصيدة القصيرة في شعر ادونيس والبنى الفكرية والشكلية الموروثة

عدد كبير من قصائد أدونيس القصيرة يبدو مؤلفا على هامش بنى فكرية وأشكال فنية موروثة ، سواء كانت من التراث العربي أو تراث

منطقة البحر المتوسط أو التراث العالمي • والالتقاء مع هذه البنى الفكرية والشكلية يتراوح ما بين الاشارات البسيطة الى صور حضارية وفكرية وتاريخية وبين الاعتماد الكلي على هذه البنى بحيث لا يمكن فهم النص دون الرجوع اليها •

ومن الأمثلة البسيطة على استغلال الموروث الفكري القصائد القصيرة التالية : « مرآة لمعاوية »[٢١] (تمثل المفارقة بين صراع معاوية العنيف وسياسة الحفاظ على الشعرة) و « مرآة الحجاج » [٢٢] (تدور في ظلال الانطباع المتخلف عن عنف الحجاج ووحشيته) و « مرآة لوضاح اليمن »[٢٣] تمثل حكاية الحب المخنوق في القصور) و « مرآة لأبي العلاء المعري » [٢٤] (تجسد الرؤية الفكرية الواعية التي مثلها أبو العلاء) و«مرآةلقاسيون»[٢٥] (تدور فيظل حكايةأبيذر الغفاريوالفقراء) و«مرآةلأرفيوس» [٢٦] (تجسد تشاؤمية أدونيس ازاء تجربةاورفيوس في صراعه مع عالم الموت) •••• الخ • فهذه القصائد تدور في ظل تجارب تاريخية وحضارية وفكرية معروفة • وهم أدونيس في هذه القصائد ابراز الجانب الانساني والحضاري الذي مثله شخوص هذه القصائد في مسيرة الانسان الحضارية •

ولكن أهم الأطر والبنى الفكرية التي استغلها أدونيس — وهي الأطر والبنى التي جعلت شعره في كثير من الأحيان غامضا ومعقدا — كانت الاطر والبنى الاسطورية ، وعلى رأسها اسطورة الفينيق • وتجدر الاشارة هنا الى أن توسع أدونيس في استخدام اسطورة الفينيق قد لاحظه مبكرا ، في نهاية الخمسينات كل من أسعد رزوق [٢٧] وخزامى صبري [٢٨] (أي خالدة سعيد) ، كما لاحظ ذلك أيضا ، ولكن لدوافع

مختلفة ، جوزيف زيدان [٢٩] الذي ربط بين استخدام اسطورة الفينيق وبين الفكر الذي مثله الحزب القـومي السوري •

والملاحظ أن استخدام أدونيس لاسطورة الفينيق ـ الاسطورة التي مثلت دائما في شعره فكرة التضحية والنجاة أو الجدب والخصب ـ بدا أكثر غموضا والتواء في مراحله الشعرية المتأخرة ، وبالتـالي كان سبباً في غموض شعره وتعقيده • فكثير من قصائده القصار التي ألفت في نهاية الستينات كانت تؤشر بغموض والتواء الى مضامين اسطورة الفينيق ، فقد كانت الاسطورة في الغالب تشكل الخلفية العميقة للنص الشعري أو القاعدة الأولى في مراحل تشكيله •

فالقارىء لقصائد مثل « مرآة السـؤال » [٣٠] أو الحلم (حلم اليقظة) [٣١] أو ساحر (القسم الثـاني من الغزالة المسحورة) [٣٢] ، وقصائد كثيرة مثلها ، يصادف جملا وصورا غامضة تكاد تكون الغازا بحيث لا يستطيع القارىء فهمها الا اذا كان واعياً جداً لما يدور تحت الواجهة أو الحركة الفوقية للقصيدة • فهذه القصائد في الواقع ، تتطلب ـ على مستوى القارىء ـ معرفة دقيقة وتأملاً كبيراً وذلك حتى يتمكن من ملاحقة الأبعاد والخيوط التي تشكل النسيج التحتي للنص ، الكامن وراء منظوره اللغوي والتصـويري •

وقصيدة « حلم » (حلم اليقظة) التالية مثـل واضح على كيفية اتكاء أدونيس على اسطورة الفينيق مضمونا وشكلا :

غبت اختفيت ؟ عرفت انك سائح
شررا ولؤلؤة وموج غوايـة

راجع تحليل هذه القصيدة في ص٧٣ ، في هذه الدراسة

تمضي تعــود مــع الفصــول
ورايــت نــارك فــي الحقـــــول
عيناك اجنحة ووجهك طــالع
كالافق يكتنز الشموس ، ويغسل الارض الكئيبة
غبت اختفيت ؟ رايت وجهك في الحقول
ماء يسافر في الجذور الى مدائنه الغريبة
في العشـــب ، في نهـــر الفصـــول

بوضع اسطورة الفينيق في المخيلة فقط يستطيع القارىء التعرف الى هذا المخلوق الغريب الذي تصوره القصيدة ، المخلوق الذي يغيب ويختفي بعد انتهاء فصل جني الثمار ليعود مرة أخرى وقد عاد معه المطر والربيع والتجدد . طائر الفينيق وحده هو هذا الرحالة ــ السائح في عالم النار ــ سائح شررا ــ ، وهو نفسه الذي يقدم نفسه أضحية فهو اذن الكشف والأمل والخلاص : « عيناك أجنحة ووجهك طالع كالأفق يكتنز الشموس ويغســل الأرض الكئيبة » .

حقيقة لا يمكن التعرف الى روح القصيدة ووحدتها وجمالها ، وقد لا يمكن انقاذ القصيدة من سوء الفهم ما لم توضع اسطورة الفينيق بالاعتبار ، وما لم يعد القارىء اليها وذلك حتى يبــرر هذه الفوضى أو هذه اللاهارمونية الظاهرة فيما يتعلق بالأوصــاف المبعثرة والصور المتنافرة : سائح شررا ، لؤلؤة موج غواية ، عيناك أجنحة ، ووجهك طالع كالأفق يكتنز الشموس .... ماء يسافر في الجذور .

والمثل الآخر الذي لا يمكن فهمه الا بالرجــوع الى أسطــورة الفينيق هو القسم الثاني « ساحر » من قصيدة الغزالة المسحورة » .

يولد الكون مربوطا بقرني غزالة مسحورة
راسمـا ظلـه على الأشجـار
غصـن صـورة لـه
غصن يزهر بين المسمار والمسمـار
غصـن عاشق حنـان النـار
أنـا تاريـخ ذلـك الغصـن الآتـي
وجوهـا غريبـة منـذورة
أنا تاريـخ ذلك الغصـن السـائح
في غـابـة الـرؤى والمجاعـة
سار وجهـي في قبـة المـوت
واسترجع سحرا يضيئه واضاعـه
فدعوت الجمـر الصديـق وبخرنـا
مـداه ، ومـوجه ، وشـراعـه
وحملت العشب الرضيع كأهـدابي
وسافـرت فـي حنين الرضـاعة
في ريـاح غريبـة منـذورة
لدمـي جارحـا
لحبي مربوطا بقرني غزالة مسحـورة

تبدأ القصيدة بفقرة سوريالية غامضة . ويزيد في غموضها تعمد الشاعر استخدام الدلالات المهجورة لبعض كلماتها . فالفقرة ، كما هو واضح ، تحكي قصة ، خلق العالم . وقصة الخلق هذه مرتبطة بقرني غزالة مسحورة . وبالرجوع الى المعجم العربي القديم يتبين أن الغزالة المسحورة هنـا تعني الشمس (٣٣) . وهكذا اذن فخلق العـالم مرتبط

بالشمس . فهل يعني هذا أن خلق العالم مرتبط بحكاية النار أو إنه يعني أن النار مصدر الخلق ومصدر الخصب والحدوث ؟

وبعد الاشارة الى حكاية الخلق يركز أدونيس على ظاهرة الخصب أو التجدد أو الحدوث في العالم وذلك كما يفهم من الفقرة التالية :

غصن صورة له
غصن يزهر بين المسمار والمسمار
غصن عاشق حنان النار

والحقيقة أن دلالة هذه الفقرة غامضة ، وغموضها آت من عدم معرفة ما يعود اليه الضمير « الهاء » في قوله « غصن صورة له » ويبدو أن معرفة ذلك لا تتحقق الا بدلالة قوله : « غصن عاشق حنان النار ». ففي هذا الربط نرى أنفسنا أمام الصحبة الخالدة بين الخصب والنار . وبكلمة أخرى نرى أنفسنا أمام عنصرين من عناصر اسطورة الفينيق :

النار والخصب . بينما يلاحظ أن العنصر الثالث ــ الطائر ــ مفقود . ومن هنا ، هل يمكن الافتراض أن دلالة الهاء في قوله : « غصن صورة له» تعود على الطائر ــ الفينيق ــ الذي تتجسد من خلاله معاني الخصب والعطاء (الغصن صورة له) ؟

والملاحظ أن القصيدة ابتداء من قوله : « أنا تاريخ ذلك الغصن الآتي » وحتى نهايتها ، تنتقل في صيغة الخطاب من صيغة الغائب المفرد الى صيغة المتكلم المفرد . وهذا الانتقال يمثل انعطافا بسيطا في حركة القصيدة ، فهو تطوير لاسطورة الفينيق نفسها . فالشاعر في هذا القسم من القصيدة يتقمص دور الفينيق ويندمج فيه . ومهما يكن فهذا الدمج

بين دور الطائر ودور الشاعر لا يغيّر من جوهر الأسطورة التي تقوم في ظلها القصيدة . فكل من الشاعر والطائر قد اعتبر نفسه مصدراً للخصب أو أن الخصب آت من تضحيته :

أنا تاريخ ذلك الغصن الآتـي
وجوها غريبـة منـثورة
أنا تاريخ ذلك الغصـن السائح
في غـابة الـرؤى والمجـاعة

وكلاهما يدّعي دخوله بوابة عالم الموت للبحث عن سحر الخاتم الضائع . وبمعنى آخر أنهما يمارسان دورة الموت والحياة أو التضحية والخصـب :

سار وجهـي في قبـة المـوت
واسترجع سحـرا يضيئه واضاعه

وبسبب استحواذ اسطـورة الفينيق على فكر أدونيس فإن فكرة الموت والحياة أو فكرة التضحية والخصب لا تتأتى الا عن طريق النار :

فدعوت الجمر الصديق وبخـرنا
مـداه ، ومـوجه ، وشراعـه
وحملـت العشـب الرضيـع ....

وأخيرا تنتهي القصيدة مرة أخرى بنفس البداية التي ابتدأت بها ، أي بربط حركة الكون كلها بالشمس كمصدر أساسي للنار ــ سر الخلق الفينيقي :

« وسافرت ....

.... مربوطا بقرني غزالة مسحورة »

أما البنية الفكرية والفنية الثانية التي اعتمد عليها أدونيس في تأليف قصائده القصيرة (والطويلة كذلك) فهي معطيات المذهب التناسخي المذهب القائم على اساس الدورة المستمرة في التشكل او على أساس الظهورات اللامحدودة التي يمر من خلالها الكائن . فالفكر التناسخي بهذا المفهوم ظاهرة بارزة تعم الكثير من شعر أدونيس . ففي هذا الفكر وجد أدونيس مصدراً ثرا من الصور والأخيلة . ولهذا كله كان لا بد من أخذ الفكر التناسخي بالاعتبار اذا أريد فهم القسم الأكبر من شعر أدونيس .

ومن الأمثلة الواضحة على هذا الارتباط بين الفكر التناسخي وعملية التشكيل الشعري في قصائد أدونيس النص التالي ، من قصيدة قصيرة بعنوان « مرآة الزلاجه السوداء » :

أسمعتني ؟ انا غير هذا الليل ، غير سريره اللزج المضاء
جسدي غطائي
رقع مزركشة لفقت خيوطها
بدمي وتهت ، وكان في جسدي متاهي
غلفت بالحجر السماء ، تركت أهدابي ورائي ....
حاجيت ، من غضب ، الهي
وقرات انجيل الرضاعة ،
كي أكشف الحجر المسافر في ردائي ....
اعرفتني ؟ جسد(غطائي . (٣٤)

على ضوء الفكر التناسخي تفهم طبيعة مخلوق هذه القصيدة ، المخلوق المغطى بجسده ، الذي جسده رقع مزراكشة لفق خيوطها بدمه. فكائن هذه القصيدة يحوم الى الأبد في عالم جسده : يتخذ من الجسد

(أو التشكل الأبدي للمادة باعتبار أن كلمة جسد تعني المادة) مسكنا له يغطيه أو يستره أو يظهر ويتجلى من خلالــه • فالجسد الذي يغلف جوهر الحياة ، إن هو إلا رقع مشدودة الى بعضها بسائل الدم • وفي هذا الجسد الأبدي يتحقق التيه أو تتحقق الحركة الأبدية التي لا تبشر بالخلاص : « وتهت وكان في جسدي متاهي » • وبمعنى آخر ان الجانب الحي من الموجودات يتيه دائما في المادة حيث تبرز بظهوراتها المختلفة • وفي هذا خروج عن الثنائية الدينية (السماوية) التي تعود بالجانب الحي من الكائن الى مصادره الروحانية ــ الى السمــاء • وعلى ضوء الفكر التناسخي يفهم قول ادونيس:

« غلفت بالحجر السماء ، تركت أهدابي ورائي
حــاجيت من غضــب الهـــي •••»

فالحجر ، في الواقع ، ليس الا المادة (نظير الروح) المؤلفة للجسد الحيوي ــ • أما السماء فربما تعني هذه القوى البشرية الخلاقة بما في ذلك النشاط الفكري والتخيلي والعاطفي ، باعتبــارها قوى سامية ، مرافقة في عملها للشكل الحجري (الجســد البشري) ، وهذه القوى نفسها هي التي توصــل بين الشكل (الحجر) (الجســد) والسماء باعتبارها أدوات الجسد لادراك السماء • وربمــا بتفسير آخر يمكن القول أن الحجر (الجسد) هو الكيان المتكامل غير المحتــاج للسماء (أو بتعبير الشاعر نفسه ، الجسد يغلف السماء أو يحتويها) وهو المعنى الذي يؤكده قوله : « حاجيت من غضب الهي » •

وعلى ضوء الفكر التنــاسخي أيضا يمكن فهم قــول أدونيس : « وقرأت انجيل الرضاعة » : البيت الذي ربما يعني المحاولة للعودة الى الطفولة أو الأصل الأول الذي تشكل منه الجسد (المادة) وذلك كما

يفهم من قوله « كي أكشف الحجر في ردائي » باعتبار أن الحجر ــ المادة الأولى التي يتشكل منها الجسد ــ هو تاريخ الجسد البشري أو من خلالــه انبثقت الحيــاة .

إنه لأمر ضروري جدا أن تفهم لغة أدونيس ومصطلحاته وصوره ، على ضوء الفكر التناسخي . فكثير من الكلمات المتعارف على دلالاتها العامة مثل : الحجر ، المــرآة ، الطــواف ، الجســد ، الــرحيل (أو السفر) .... الخ قد أعطيت في شعر أدونيس دلالات جديدة بسبب استخدامها في سياق الفكر التناسخي . وهذه الملاحظة تساعد القارىء على فهم الكثير من مقطعات أدونيس ، (والكثير من قصائده الطويلة أيضا) . ومن الأمثلة التي تستخدم فيها اللغة حسب معطيات هذا المعتقد القصيدة التالية بعنوان « مرآة الطواف » .

بعد نار الطــواف
بعد رحيق الجرح في سرير القطــاف
سطعت شهوة العلو ، تسلقت حنيني وناره ، ورحلنا
عن بلاد نزازة طحلبية في بساط الخليقة الشفاف
وانــا اليوم نكهــة كوكبيــة
أتمراى ، واصهر الدهر مرآة انخطاف ، لوجهي العراف
للنهار المسنون كالقلب ، للفتح
لسحر الابعاد والاطــراف (٣٥)

فالكلمات والجمل التالية : الطواف ، الجرح ، الحلم ، القطاف ، العلو ، رحلنا ، عن بلاد نزازة ، قــد انبثقت كلهــا من التصــورات التناسخية . وبغير هذا التصور يصعب ايجاد البديل الذي يسهل معه فهم هذه القصيدة ، أو يبرر التشكيل اللغوي والخيالي فيها . فالطواف

في قوله «بعد نار الطواف» تخرج عن دلالتها التقليدية المرتبطة بالتجوال أو المرتبطة بشعائر الحج ، لتعني دلالة جديدة وهي الحركة الأبدية في اللامتناهي من الأشكال والظهورات التناسخية .

ومن نفس المنطلق يفهم قول أدونيس : « بعد رحيق الجرح والحلم في سرير القطاف » ★ ، وذلك لأن كلمة الجرح « قد تعني هنا الحياة وهو المعنى الذي تأصل كثيرا في شعر أدونيس أما كلمة « حلم » فإنها قد تعني الفترة التي يقضيها الكائن البشري في صورة انسان على الأرض

★ « الجرح » من أكثر اصطلاحات ادونيس غموضا ، رغم تكرار وروده في عدد معتبر من قصائده . وأظن ان رأي خالدة سعيد غير دقيق في اعتبارها « الجرح » من اسهل رموز أدونيس . وعلى العكس من ذلك فقولها : « الرموز عند أدونيس تعتبر من اللغة الهيولية لا اللغة النهائية ، وذلك لأن ساحة الايحاء في الرمز قد اتسعت الى حد استيعابه الدلالات المتناقضة » ، يبدو أكثر انطباقا على « الجرح » كمصطلح أو رمز شعري (انظر خالدة سعيد ، حركية الابداع ، دراسات في الأدب العربي ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ص (١٢٥) . ولعل القصيدة المعنونة « الجرح » الواردة في أغاني مهيار الدمشقي ، (الاثار الكاملة م١ ص (٣٥٨) تعتبر ركيزة أساسية من ركائز الكشف عن دلالات مصطلح أو رمز « الجرح » وهذه القصيدة توحي بشكل لا يخلو من صعوبة أن معنى كلمة « جرح » هو الحياة » . فالأبيات التالية :

الورق النائم تحت الريح سفينة للجرح
والزمن الهالك مجد الجرح
والشجر الطالع في اهدابنا بحيرة للجرح ... —

تكشف شيئا من مواصفات الجرح . فهو متصف باللاثبات والتفاهة (الورق النائم تحت الريح / سفينة للجرح) وان حقيقته تكمن في الماضي (الزمن الهالك مجد الجرح) وأن أمله وتطلعاته تكمن في المستقبل (على اعتبار الشجر رمزا للخصوبة في قوله : (والشجر الطالع بحيرة للجرح)

وهو المعنى الذي قد نجد جذوره في الاستخدام الديني والواقعي لكلمة « حلم » أما قوله : « في سرير القطاف » فقــد يعني ببســاطة الفترة الزمنية التي تمثل النشاط البشري وفعــاليته في الوجود .

وهكذا اذاً عندما تفهم الأبيات : « بعد نار الطواف / بعد رحيق الجرح في سرير القطاف » على هذه الشاكله ، ستكون متفقة بدلالتها

واذا اضيفت الدلالات المستفادة من هذه الأبيات الى دلالة الابيات التالية المقتبسة من نفس القصيدة (الجرح) : « الجرح في الجسور / والجرح في الايماء / والجرح في العبور / ... » فاننا نضع ايدينا على مواصفات أخرى تربط بين الجرح والحياة . فالجرح (الحياة) يمثل فترة انتقال أو عبور (الجرح في الجسور) (الجرح ايماءة) (الجرح في العبور . وهذا المعنى قريب من التمثيل الديني لمعنى الحياة .

والقريب من هذا التفسير لكلمة « الجرح » ما ذهــب اليه كل من الأساتذة : كمال ابو ديب وخالدة سعيد . فالاول قال : « ان الجرح هو حالة وجود وصيرورة . كل جرح يتضمن قطع الماضي بانهاء حياة وافتتاح عالم جديد من الدفء والحيوية » (انظر : كمال ابو ديب ،

Modern Arabic literatur, Three Contonental Prees, 1980, P. 308)
((The perplaxity of the All knoWing)), Critcal perspectivs on

أما خالدة سعيد فقالت : « لهذا الرمز حــد ظاهــر هو معنــى الكلمــة القاموسي ، وكل ما يتفرع عنه من دلالات بيولوجية جزئية وكلية ، وأعني بالكلية اعتبار الجرح مشروع موت ودليل حياة في آن (انظر : خالدة سعيد ، حركية الابداع ، ص ١٢٥) والجدير بالملاحظة ان كلمة جرح قد استخدمت في التراث الاسطوري الديني بنفس الدلالة تقــريبا ، أي القطع لصنع الحياة فقد ذكر صاحب قصص الأنبياء ، الثعلبي ، أن الله أرسل ملكين الى الارض لجرحها أو أخذ شيء من ترابها لخلق آدم (انظر : الثعلبي قصص الانبياء ، المكتبة الثقافية ، بيروت ص ٢٢ .

مع الأبيات التالية لها في المقطع الأول من القصيدة :

« سطعت شهوة العلو ، تسلقت حنيني وناره ، ورحلنا
عـن بـلاد نـزازة طحلبيــة
في بساط الخليقـة الشفـاف »

والمعنى الاجمالي للمقطع الأول من القصيدة سيكون على الشكل التــالي :

بعد معاناة نار الطواف وتذوق رحيق الحياة (الجرح) وجمال الحلم في التشكل بصورة بشر فتــرة زمنية قصيرة ، تلح على شخص القصيدة رغبة العلو ويدفعه الحنين الى الصعود (قد يكون الصعود رمزاً للاحساس بالتسامي ، أو قد يكون رمزاً للرجـوع الى الحـالة الأثيرية قبل التشكل في شكل كائن ما) بوســاطة « بســاط الخليقة الشفاف » تاركاً الأرض الطحلبية وراءه .

والجدير بالملاحظة أن هــذا التفسيــر للمقطع الأول من القصيدة يتفق مع المقطع الثاني منها ويدعمه . فالمقطع الثاني يبتدىء بقوله « وأنا اليوم نكهة كوكبية اتمرأى ...» بمعنى أن شخص القصيدة بعد أن يخلص من الطبيعة الحياتية التي استدعت وجوده على الأرض والتي وصفها بقوله « بلاد نزازة طحلبية » ، فإنه يرتفـع عالياً بشيء مـن التسامي الرائع . وهو في صعوده هذا يبدو عاليــا يتمــرأى للأعين كالكوكب . والملاحظ أن صوت القصيدة ، مع صعـوده الى الأعالي لا ينسى تجربة معاناة التشكل والظهورات الحياتية بل يخزنها في أعماق جوهره المتســامي ، جاعلا من احساسه بالـزمن (الدهر) مــرآة ،

أو (حسب الدلالة التناسخية للمرآة)* مخزنا يخزن فيه كل معاناة التشكل والظهورات الحياتية . وبهذا التصعد المتسامي ، وبهذا الاختزان لتجربة الحياة على مر الأزمان فإن شخص القصيدة يكون مهيئاً للكشف ، أو كما ، قال الشاعر نفسه « لفتح سحر الأبعاد والأطراف » .

ولعل التصورات التناسخية أكبر معين لفهم القصيدة الغامضة التالية :

التي تحمل عنوان « كيمياء النرجس (حلم)» :

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل
خلف المرايا
جسد يفتح الطريق
لأقاليمه الجديدة
في ركام العصور .
ماحيا نجمة الطريق
بين ايقاعه والقصيدة
عابرا آخر الجسور
.... وقتلت المرايا
ومزجب سراويلها النرجسية
الشموس ، ابتكرت المرايا
هاجسا يحضن الشموس وابعادها الكوكبية . (٣٦)

---

* راجع ص ٦٧ من هذه الدراسة حيث شرحت الدلالة التناسخية لمصطلح (المرآة) .

في دراسة تفصيلية أعطى الأستاذ كمال أبو ديب هـذه القصيدة ستاً وأربعين صفحة (٢٦٢ ــ ٣٠٨) من كتابه جدلية الخفاء والتجلي . والحق، أنه عالج هذا النص بدقة من زوايا مختلفة على مستوى الدلالة والايقاع . ويهمني من معالجته تلك المحور الأساسي الذي استند اليه في التعامل مع هذا النص وهو ما دعاه ببنية النص على أساس الثنائية الضدية . وعلى الرغم من صعوبة استقصاء ما قاله الأستاذ كمال أبو ديب في هذا المجال إلا أنه يمكن القول أن الثنائيات الضـدية التي مثلهـا النص هي كالآتي :

١ ــ الثنائية الضدية بين الظهيرة والليل (حيث تصالح الظهيرة بينهمـا)

٢ ــ الثنائية الضدية بين ايقاع الجسد وايقاع القصيدة .

٣ ــ الثنائية الضدية بين الجسد والمرايـا .

وقد لاحظ الأستاذ كمال أبو ديب حركتين أساسيتين في النص هما حراكة الجسد وحركة المرايا . وقد لاحظ أيضـا أنه بانتهاء حركة الجسد تتجه القصيدة الى طريق مسدود بمعنى « أن الثنائية الضدية التي تشكل بنيتها الأساسية (المرايا والجسد) أصبحت من الحدة بحيث أن الحركة المنطقية الوحيـدة التي يمكن أن تتلو هي نفي أحـد طرفيْ الثنائية للطرف الآخر نفياً مطلقاً والغاؤه أو تدميره ... »[٣٧] .

والجميل أن الأستاذ « ابو ديب » لم يغلق الطريق على الدارسين ليمنع تعاملهم مع النص من زوايا أخـرى . فقد قال في صـدد تعدد قراءات النص ما يلي : « ذلك أن المشكلـة الحقيقية هي أننا نستطيع

اعطاء النص عددا لانهائيا من المراكز ونحلله تبعا لطبيعة المركز الذي نختاره . وباعطاء النص اكثر من مركز نوفر لعملية التلقي وللنص شرطا اساسيا من شروط الكتابة المبدعة هو لانهائية احتمالاتها . وتصبح العملية النقدية في جوهرها عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين للنص .(٣٨)

ومن هذا المنطق تأتي ملاحظتي على هذه القصيدة ، فارأني أعالجها

من زاوية أخرى معتمدا على رصد دلالات المصطلح الأدونيسي الشعري الذي تميزت ملامحه على مدى ثلاثة عقود .

بالنسبة إليّ يصعب الاتفاق مع الأستاذ « أبو ديب » حول الثنائية الضدية التي رآها محوراً أساسياً من محاور هذا النص . فعلى سبيل المثال ، يصعب الاتفاق مع « أبو ديب » على وجود ثنائية ضدية بين ايقاع الجسد وايقاع القصيدة في قول أدونيس « ماحيا نجمة الطريق بين ايقاعه والقصيدة » . فعندما فسر الأستاذ « أبو ديب » هذه الثنائية قال : انه توجد علاقة ضدية بين ايقاع الجسد المتجدد وايقاع القصيدة القادمة من التراث أو الممثلة إليه . وبالنسبة له كذلك ، فالثنائية قائمة بين تجدد الايقاع وتقليدية القصيدة (٣٩) والحق أن هذا التفسير غير مقنع ولا سند له من النص . وعلاوة على ذلك ، فإن القصيدة ، كمصطلح شعري ، لم تستخدم في شعر أدونيس كدلالة على قيم الماضي التراثية ، اذ غالباً ما تستخدم في شعره لتوحي بالحداثة والخلق ، وغالباً ما ترادف الرؤية المتشوفة نحو الكشف والفتح (٤٠) .

ومن جهة أخرى أنه يصعب الاتفاق مع الأستاذ « أبو ديب » على وجود علاقة ضدية بين الجسد والمرايا بخاصة بالطريقة التي شرحها .

فهو يقول : ان المرايا تختلف عن الجسد أولا باختلاف طبيعتها عن طبيعة الجسد من حيث تشكلها أو تكاثرها ، وثانيا من حيث علاقتها المكانية، فالجسد يقع خلف المرايا والمرايا تقع أمـام الجسد في قـول الشاعر : « خلف المرايا جسد » فلا مجال للشك في أن النوع الأول من الاختلاف بين المرايا والجسد لا علاقة له مع بنية النص ، أما النـوع الثاني من الاختلاف أو التضاد فلا أظن أنه موجود في القصيدة أصلا. اذ لا يوجد، كما يبدو لي ، تضاد بين الجسد الواقع خلف المرايا والمرايا نفسها من حيث العلاقة المكانية . فلو كان هناك تضاد من نوع ما في قول أدونيس « خلف المرايا جسد » لكان بين الجسد الواقع خلف المرايا وبين شيء آخر واقع أمام المرايا ، وليس المرايا نفسها . هكذا اذا فوظيفة المرايا في قوله « خلف المرايا جسد » شبيهة بوظيفتها في قوله : « تصالح المرايا بين الظهيرة والليل » أي أن المرايا تصالح بين الأشيـاء أو تسـوي ، أو تحاول التوفيق بينهما .

لهذا كله يصعب الاتفاق مع « أبو ديب » حول النتيجة التي خلص اليها وهي أن العلاقات الضدية بين الجسد والمرايا قد وصلت الى طريق مسدود . فهذه النتيجة قد خلص اليها لتفسير قول أدونيس : « وقتلت المرايا » . فمعنى هذا القول برأي الأستـاذ « أبو ديب » هو أن قتل المرايا كان أمرا حتميا ، وذلك لايجاد حل للتضاد أو التناقض الذي وصل قمته . وهذه النتيجة يصعب قبولها لأنها لا تفسر في الواقع لماذا اضطر الشاعر لخلق أو ابتكار مرايا جديدة في قوله : « وقتلت المـرايا ... وابتكرت المرايا » . ولتفسير هذه المفارقة (قتل المرايا وابتكار المرايا) تخلى الأستاذ « أبو ديب » عن تفسيره الديالكتيكي ، ولجأ الى التفسير الاسطوري . فأبو ديب يقول : « قتل المرايا يعني تقديم التضحية بينما

ابتكار المرايا من جديد يتضمن البعث والخلق ،حسب دلالات اسطورة الفينيق » . ولا شك أن هذا التفسير الأخير يتفق مع منطق القصيدة التي بصدد الدرس ، ولكنه يختلف مع المنهج الديالكتيكي الذي اختطه الأستاذ أبو ديب لتفسير هذا النص .

ومهما يكن فالقصيدة قد لا تؤكد عنصر الثنائية ، بل كما يخيل إلي ، أنها تمثل التطلع المتلهف لتوحيد الأشياء المتفارقة المتضادة ، انها تمثل فلسفة الوحدة أو التوحيد أكثر مما تمثل الفلسفة الثنائية المتصارعة . وأنا أخلص لهذا الرأي اعتمادا على بروز معطيات الفكر التناسخي في القصيدة . وأنا أزعم هنا أن هذا النص قد يفهم أو تتكشف عناصر جماله بشكل أفضل اذا نظر اليه من هذا المنظار .

ان المصطلح الشعري الأدونيسي يكشف عن أن مصطلح « المرايا» مرتبط جدا بالتصور التناسخي . فالمرآة في هذا السياق تعني الشكل الذي يتجلى من خلاله الكائن أو الموجود . فعلى سبيل المثال ، ان مرآتي الآن . هي هذا الشكل الذي أبدو من خلاله الآن ، أي الشكل الذي يعرفني الناس به الآن بعد وقت ما ، لنقل بعد موتي، ان المادة التي تؤلف كياني ستأخذ مرآة أخرى، أي شكلا جديدا . ولكن خلف هذا التشكل المستمر أو بلغة (الشاعر (المرايا المتجددة) تبدو باستمرار بأشكال مختلفة ــ مرايا مختلفة ــ . وهكذا فالعلاقة بين الجسد والمرايا ليست علاقة ضدية بل علاقة مصاحبة : ملازمة الجسد الواحد (المادة) للشكل المتقلب المتعدد .

ومن نفس المنطق يفسر ما حسبه الأستاذ أبو ديب علاقة ضدية بين الظهيرة والليل في قول أدونيس : « تصالح المرايا بين الظهيرة والليل » فالواقع أن وظيفة المرآة هنا هي نفس وظيفتها في قوله : « خلف المرايا جسد » فكما سوّت المرايا بين الوان المادة فجعلتها لونا واحدا وحجبتها

وراءها كذلك تسوي المرايا هنـــا بين ألوان الزمن ، أو أنها لا تكنّ اعتباراً خاصاً لألوان الزمن • فهي تسوّي بين الظهيرة وما قد تتضمنه (ضوء ، وضوح ، سعادة) والليل وما قد يتضمنه (ظلام،ظلم،كارثة) ، وبالنظر لارتباط المرايا بالشكل فإنه يمكن القول هنا أن التشكل المستمر للجسد لا يعطي أي اعتبار للزمن • فالتشكل ماض أبداً بغض النظر عن تقادم الزمن أو معاصرته ، وبغض النظر عن مخالفته أو معاداته •

وعلى ضوء هذا التفسيــر يمكن فهم بقية الفقــرة الأولى من القصيدة: :

خلف المرايـــا
جسد يفتح الطريق
لأقـــاليمه الجديدة
في ركـــام العصـــور
ماحيا نجمة الطريق
بين ايقاعه والقصيدة
عابرا آخر الجسور

فهذه الأبيات حسب توضيح دلالة الجسد ، والمرايا ، والظهيرة ، والليل ، تفهم على الشكل التالي : أن الجسد (المادة الأزلية) يكمن دائما خلف المرايا (خلف الشكل) في حركة أبدية • فالجسد (المادة) دائم الترحل والتنقل في أقاليم الكينونة (يفتح الطريق لأقاليمه الجديدة) على مر الزمن فمثلا قد تراه في صورة كائن حي (انسان ، حيـــوان ، نبات) ومرة في صورة مادة خامدة ، ومرة في مادة متوثبة لدخول دورة الحياة •••• الخ • والجسد (المادة) فوضوي الحركة في عملية تشكله

الأبدي ، دائما يسير على غير هدى « ماحيا نجمة الطريق » وحركته الخاصة هذه لا تتآلف وحركة الكون العام الذي هو جزء منه . فللجسد ايقاعه الخاص الذي لا يتفق وموسيقى القصيدة العامة (أي ــ ربما ــ حركة الكون العامة) . ★ وهكذا يستمر الجسد في تشكله ليعبر مراحل متأخرة في عالم آخر الجسور » .

والملاحظ أن البيت « عابرا آخر الجسور » يمثل نقطة تحول في حركة القصيدة . فدلالة البيت تكشف عن ضجر صوت القصيدة من روتينية تشكل الجسد عبر الزمن السرمدي . وهذا التشكل قد وصل الآن آخر مراحله (عابراً آخر الجسور) ، وبالتالي فهذا البيت يهيء القارىء لاستيعاب الفقرة التالية :

..... وقتلت المرايا
ومزجب سراويلها النرجسية
بالشموس ، ابتكرت المرايا
هاجسا يحضن الشموس وابعادها الكوكبية .

★ في فترة زمنية سابقة كنت حائرا في تفسير قول ادونيس : « ماحيا نجمة الطريق بين ايقاعه والقصيدة من خلال السياق الذي جاء فيه . وقد أشرت لعجزي عن فهمه في بحثي لدرجة الدكتوراه
وفيما سبق من هذه الدراسة أشرت الى أن تفسير الاستاذ « ابو ديب » لهذا البيت ، وهو التفسير القائم على فكرة التضاد بين الايقاع المتجدد والقصيدة التراثية ، تفسير غير مقنع وذلك للاسباب المشروحة هناك . وعلى كل حال فالتفسير المثبت في متن هذه الصفحة ما هو الا محاونة قراءة البيت على ضوء الكثير من النماذج الشعرية التي يحاول فيها ادونيس الربط بين الكون بمخلوقاته وعملية الخلق الادبي . فترادف عملية الخلق الطبيعي والخلق الادبي او الفكري ظاهرة لافتة للنظر في شعر ادونيس (انظر ما سبق) من هذه الدراسة .

إن قوله « وقتلت المرايا » يكشف عن محاولة صوت القصيدة التخلص من دورة التشكل الروتينية في عالم المادة. والملاحظ أن الانتقال من دورة تشكلية ما الى دورة جديدة لا يتم (وهذا شأن أدونيس في نماذج شعرية أخرى)[41] الا عن طريق الجنس . ومن هنا جاء قتل المرحلة الأولى (مرحلة التشكل المادي) بوساطة مزج سراويلها النرجسية بالشموس . فدلالة السراويل دلالة جنسية وهي بنفس دلالة الفَرْج في التراث . أما وصف السراويل بالنرجسية فلعله آت من انحصار التشكل في حدود الذات ، وهذا التشكل في حدود الذات هو عين النرجسية (الاكتفاء بالذات والاستغناء عن الغير) . ومن هنا جاء مزج أو تطعيم السراويل النرجسية بالشموس (ربما بالنار كوسيلة للصهر والتطهير، وربما بالضوء والأمل كسبيل للتغيير) إيذاناً بمرحلة جديدة. وبناء على هذا المزج أعلن الشاعر عن ابتكار مرايا جديدة أي عن مرحلة تحول مسار تشكلي جديد .

وأدونيس يعقد أملاً كبيراً على هذا التحول الجديد . فهو ازاء هاجس يحضن الشموس ، هاجس أمل وانفتاح على عالم جديد يختلف عن العالم الروتيني الأول المنغلق في حدود الذات . وبهذا يجد القارىء نفسه ازاء هذا التفسير المفصّل للقصيدة، أمام نفس المعطيات والايحاءات وأمام نفس حركة التشكل والتحول التي قدمتها القصيدة السابقة « مرآة الطواف » . ففي كلتا القصيدتين يتحول صوت القصيدة الى درجة عالية من الشفافية والتسامي بحيث يرتفع من حضيض التشكل المادي الى عالم نوراني وهّاج. هذا التسامي يعني التحول التناسخي الى شكل أثيري «موجة» من أشكال الوجود أو ربما يعني ببساطة أن صوت القصيدة (الشاعر) يعطي نفسه ، بارتفاعه عاليا دوراً قيادياً وطليعياً، وهو الدور الذي طالما الحّ عليه أدونيس في شعره وأسنده غالباً الى الشاعر أو المفكر أو النبي .

بنية القصيدة القصيرة على أساس المقابلة :

المقابلة بين الأفكار والصور وسيلة أو بالأحرى ضرورة فنية ، وبنية فكرية لجأ ويلجأ لاستخدامها الفنان والشاعر والمفكر وكل من له بوسائل التعبير الفني صلة . فعندما تتعمق التجربة الفنية أو الفكرية وتتسع أبعادها وتصل لحد الاستيعاب الشمولي يغدو بالامكان معالجة المتباين من الأفكار والصور على صعيد واحد . وربما يمكن القول أيضا أنه يمكن احتواء المتضادات دفعة واحدة وتسييرها في اطار عمل فني ، وذلك لبيان موقف أو جلاء فكرة او احداث احتمالات جديدة وخلقها .

وأدونيس كأي مفكر وفنان لم يغفل هذه البنية الفكرية والفنية وكان بالتالي مضطرا لاستخدامها . والمقابلة بهذا المفهوم ظاهرة بارزة في قصائده القصار والطوال على حد سواء . ومن الأمثلة البسيطة على استخدام المقابلة القصيدة التالية بعنوان « العصفور » :

اصغيت
عصفور على صنين
يضج كي تسيطر السكينة
كي يصبح الغناء
كشفرة السكين
يجرح بالبحة والبكاء
برودة المدينة (٤٢)

هذه القصيدة تقدم مقابلتين، الأولى بين عصفور يضج على جبل صنين والسكينة التي تسيطر على البيئة المجاورة . والثانية بين العصفور الذي يغني بحزن على ظهر صنين وشفرة السكين التي تجرح

أو تقطع برودة المدينة . والملاحظ هنا أن المقـابلة في هذه القصيدة تذكر القارىء بالمقابلة في التراث المتعارف عليها باسم المطابقة . وذلك أولا فيما يتعلق بالمقابلة اللفظية والمضمونية بين ضجيج وسكينة وبين غناء (كرمز للدفء) والبرودة ، وثانيا فيما يتعلق بالمدى الضيق الذي تشغله المقابلة ، المدى الذي لا يكاد يغطي جملة قصيرة واحدة .

والملاحظة الأخرى على عنصر المقابلة في هذه القصيدة هي أن المقابلة محتواة ، وبالتالي مسلوبة عن حدتها وذلك لاحتوائها في اطار أو قالب العلة والمعلـول . فعلى الرغم من ان العـلاقة بين الضجيج والسكون تبدو علاقة تقابل مباشرة الا أننا نلاحظ أن الضجيج نفسه كان علة السكون . وكذلك الحال يلاحظ أن جرح برودة المدينة كان نتيجة لغناء العصفور وليس مقابلاً حاداً له .

ومن الأمثلة الأكثر وضـوحا على استخـدام المقـابلة في بنية القصيدة القصيرة ، القصيدة التالية : ــ بعنوان « مرآة للسؤال » :

سألت قيل : الغصن المغطى بالنار عصفور
وقيـــل : وجهـــي
موج ووجـه العـالم المـرايـا
وحسرة البحـار والمنـارة
وجئت ، والعالم في طريقي حبر
وكل خلجـة عبـارة
ولم اكن اعرف ان بيني وبينه جسرا من الأخوة
من خطـوات النـار والنبـوة
ولم اكن اعـرف ان وجهـي
سفينـــة تبحـر في شرارة (٤٣)

فهذه القصيدة نموذج على العلاقة الجدلية بين موقفين أو وجهتي نظر مختلفتين • والقصيدة كلها تمثل وحدة معنوية واحـــدة ذات طرفين متقابلين • الطرف الأول يبدأ من بداية القصيـــدة وحتى نهاية قولـــه : « وحسرة البحار والمنارة » أمـــا الطـــرف الآخـــر فيبـــدأ من قوله : « وجئت والعـــالم في طريقي حبر ••• » وينتهي مع نهـــاية القصيدة • والمقابلة بين هذين الطرفين تتمثل في اختلاف وجهتي نظر القصيدتين • فالقصيدة ، رغم كونها ، ظاهريا تمثل صوتاً واحداً هو صوت الآنـــا المتكلم ، تكشف في الحقيقة عن وجود صوتين : واحد خافت جاء محكيا عنه بصيغة المبني للمجهول (قيل الغصن ، وقيل وجهي) وصوت آخر قوي هو الصوت الأبرز في القصيدة ندركه في قوله : وجئت ••••• ولم أكن أعرف أنني •••• ولم أكن أعـــرف أن وجهي •••• والحقيقة أن المقابلة القائمة بين صوتي القصيدة لا يمكن ادراكها ما لم تفسر رمـــوز القصيـــدة كلهـــا •

ان قوله : « سألت ، قيل الغصن المغطى بالنـــار عصفور » يمثل الحكاية عن الصوت الأضعف في القصيدة • وما قاله هذا الصوت يمكن بيانه على الشكل التالي : ان قوله : « الغصن المغطى بالنار عصفور » مرتبط بأسطورة الفينيق • ففي هذا القـــول تتواجد عناصر الأسطورة حيث العصفور يمثل طائر الفينيق ، والنار تمثل حكـــاية الاحتراق أو (التضحية) والغصن الذي يمثل الخصب المرافق للتضحية •

أما قوله : « وقيل وجهي موج، ووجه العالم المرايا وحسرة البحّار والمنارة » فلا يمكن فهمه الا بالرجوع الى دلالة الكلمات : وجه ، مرايا البحّار ، المنارة » ان كلمة « وجه » تمثـــل رمـــزاً للانســـان وذلك لقوة دلالة الوجه عليه • أما قوله : « وجهي موج فيفهم بالنظر الى بعض أفكار أدونيس المتعلقة بالوجود البشري على الأرض فالانسان في كثير

من شعره لا يمثل أكثر من ظاهرة متكررة كظـاهرة المـوج المستمرة التشكل والتلاشي بشكل لا يخلو من عبثية • وقوله : « ووجه العالم المرايا / ، وحسرة البحّار والمنارة » فلا يفهم الا ببيان دلالـة مرايـا ★

ودلالة مرايا في هذا السياق ربما تعني الوجود كله المتمثـل بحيوات أو أشكال الموجودات فكل موجود ليس الا مرآة تعكس شيئاً من واقع هذا الوجود ـ وعلى هذا فوجه العالم (أو حقيقته) كامنـة في وجود موجوداته ، كما انها (حقيقة العالم) كامنة في المعـاناة التي يكابدها الموجود والتشوف نحو الخلاص من هذه المعاناة • وهذا المعنى مستفاد من قوله : « وحسرة البحّار والمنارة » • فكلمة بحّار قد تعني الموجود نفسه الذي يتأرجح وجوده بين المعاناة (الحسرة) والأمـل (كمعنى نظيـر للمنـارة) •

والآن يمكن تجميع دلالات هذه الفقرة الشعرية التي تمثل طرفاً من أطراف المقابلة في القصيدة كلها على الشكل التالي :

إن أدونيس أراد أن يصور وجهة نظر ما إزاء الوجود والموجود • وهذه الوجهة تتلخص في معارضة قـول من قال : الخصب يتأتى عن التضحية ، والموجود ما هو الا ظاهرة روتينية متكررة ، والوجوديتعرف إليه من خلال الرحلة الروتينية ، تلك الرحلة التي تتراوح ما بين معاناة الحسرات والتطلع نحو الخـلاص • هـذا التفسير لحقيقـة الوجود والموجود لا يمثل وجهة نظر الشاعر • فوجهة نظـره تكمن في دلالات الطرف الثـاني من المقابلة التي تقوم عليها القصيدة • فالطرف الثاني من المقابلة يمكن قراءته على الشكل التالي :

★ راجع ما كتب عن المرايا في هذه الدراسة .

إن قوله : « وجئت والعالم في طريقي حبر وكل خلجة عبارة » ربما يعني أن صوت القصيدة (الشاعر) هو نفسه الذي يباشر عملية التعرف الى العالم وان معرفته بالعالم لم توصل اليه تلقائيا كما يفهم من بداية القصيدة (سألت قيل) • وهذا القول نفسه يعني أن العالم الذي وجد فيه صوت القصيدة ليس عالماً ميتاً تسـوده ظاهرة التـواجد العبثية المتكررة بل هو عالم خلق وابداع وذلك كما يفهم من قوله « والعالم في طريقي / حبر ، وكل خلجة عبارة » وهو الخلق الفكري المرادف للخلق البيـولوجي •

أما قوله : « ولم أكن أعرف أن بيني وبينه جسرا من الأخوة / من خطوات النار والنبوة » فإنه يكشف عن بعد آخر من أبعاد شخصية صوت القصيدة • فصوت القصيدة هنا يكشف عن أن الصلة بينه وبين العالم ليست صلة سلبية قائمة على احتوائه كمجرد موجود من موجوداته، ولكنها صلة قوية تدفعه للارتباط بهذا العالم • فهو جزء منه ونظير تام له ، وذلك كما يفهم من قوله « ان بيني وبينه جسرا من الأخوة » • كما يكشف أن دوره في هذا العالم دور إيجـابي وخـلاق ودور ابداعي وقيادي ، يتمثل في الامساك بالعالم والقدرة على التأثير الفعّال فيه •

وأخيرا ان قوله : « ولم أكن أعرف أن وجهي / سفينة تبحر في شرارة » ربما يعني أن صوت القصيـدة نفسه هو الـذي يباشر فعل التضحية بنفسه وذلك لأنه يباشر فعل حرق الـذات في رحلة الوجود وهو المعنى المستفاد من قوله « سفينة تبحر في شرارة » •

وبهذا الفهم لدلالات الطرف الثاني من القصيـدة يمكن تبين ما أسميته ببناء القصيدة على أساس المقابلة • فهذه القصيدة تقدم وجهتي نظر مختلفتين إزاء العالم • في الطرف اولأل نرى السلبية المطلقة فـي

التعامل مع الوجود في حين نرى في الطرف الثاني الايجابية الفعالة المتمثلة في الدور الفعال الذي يمارسه الانسان في حدود العالم الذي يعيش فيه .

ومن الأمثلة الأخرى على استخدام المقابلة في بنية القصيدة القصيرة القصيدة التالية بعنوان « حي الميدان » :

وجئت وجاء الصوت ، وجاء الليل
مزجنا بالنار وبالجسد الألوان
ورسمنا نهدين ووجها
كان الصوت رغيفا اسود ، كان
الليل انينا
والقمر الشاحب مكسور
في بيت من خشب
في حي الميدان (٤٤)

تكشف هذه القصيدة عن نوع من المقابلة مماثل جدا للمقابلة في « مرآة السؤال » .

فالمقابلة هنا تجري بين وجهتي نظر صوتين في القصيدة حول تجربة سلوكية واحدة : الصوت القوي أو الصوت الفعال ـ المتمثل في قوله : « وجئت » و « مزجنا » و « رسمنا » ، والصوت الأضعف وهو الصوت المحكي عنه المتمثل في قوله : «وجاء الصوت» و « كان الصوت رغيفا» .

ان قصيدة حي الميدان « تنطوي على قسمين : الأول يبدأ من بداية القصيدة وينتهي مع قوله : « رسمنا نهدين ووجها » والقسم

الثاني يغطي القسم المتبقي من القصيدة . كل القصيدة كما يخيل إلي تصور تجربة جنسية بين صوتي القصيدة : الصوت الأقوى ـ صوت المتكلم ـ والصوت الأضعف ـ الصوت المحكي عنه بصيغة الغياب ـ

القسم الأول من القصيدة يصور بحيوية ، التجربة الجنسية من وجهة نظر الصوت الفاعل . وهذه التجربة ، كما يحكيها هذا الصوت ـ رغم كونها تجربة غير طبيعية ، وذلك كما يفهم من قوله « رسمنا نهدين ووجها » ـ تبدو تجربة حارة متوهجة وخصبة باللون والحركة .. بينما يصور القسم الثاني من القصيدة التجربة ذاتها كما تبدو للطرف الثاني، أي اكما تبدو للصوت الأضعف ـ فالطرف الأضعف من التجربة يبدو غير معني بالجوع جنسياً بل بالجوع الطبيعي ـ الجـوع للطعام ـ وهذا الاحساس تجاه التجربة نفسها قد مد ظلاله على صوت الطرف الثاني في القصيدة فالليل فقد توهجه وغدا أنيناً « كان الليل أنيناً » والقمر فقد جماله « والقمر الشاحب مكسور » والتجربة كلها تمارس في بيئة متواضعة حقيرة « في بيت من خشب في حي الميدان » .

ولعله من الطريف حقاً أن يلاحظ بأنأدونيس قد لجأ الى استخدام عنصر المقابلة ليس في حدود قصيدة قصيرة واحدة ، وانما في قصيدتين قصيرتين فصلتا عن بعض بعدد كبير من القصائد (حوالي ١٥ قصيدة) لا علاقة لها بموضوع هاتين القصيدتين. والمثال الواضح على استخدام هذا النوع من المقابلة القصيدتان التاليتان ، الأولى بعنـوان : « أول الطريق » :

الليل كان ورقا ـ وكنـا
حبـــــرا
«رسمت وجها او حجـرا ؟»

« رسمت وجها ، أو حجــــرا ؟ »

ولم أجـــب

ولم تجب / عشقنــا

سكوتنا ، ليست له طريـق

كحبنا ــ ليست له طريق (٤٥)

والثانية بعنوان : « أول الطريق » ٢

قرا الايام كتابا فراى
أن العالم يصبح قنديلا
في ليــل مرارتـــه
أن الأفق يجيء اليه صديقا
وراى وجه النار ووجه الشعر طريقا . (٤٦)

هاتان القصيدتان ، كما ذكر آنفا ، جـاءتا في مجمـوعة شعرية واحدة بعنوان « الأوائل » وقد فصلتا عن بعض بخمس عشرة قصيدة ، وقد ميزتا من بعض بإضافة رقم (١) للأولى وبرقم (٢) للثانية . ولكن رغم هذا الفصل المكاني يستطيع القارىء أن يتبين أنهما قصيدتان تمثلان قصيدة واحدة وانهما مرتبطتان بعلاقــة المقابلة .

المقطعة الأولى تمثل ، كما أظن ، عملا جنسياً بين والدين ينتهي بخلق جنين . ويمكن ادراك حقيقة هذا الظن من قول الشاعر : « الليل كان ورقاً وكنا حبرا » . فقوله هذا يتضمن دلالة الليل الجنسية ، كما يتضمن دلالة الخلق الفكرية الكامنة في اجتماع الورق والحبر . ومن السهل حقا اعتبــار عملية الخلق الفكري رمزا أو نظيرا لعملية الخلق البيولوجي . وفكرة الخلق هذه مؤكدة بحوار الوالدين التالي :

ـ « رسمتَ وجها ، أو حجرا ؟ »
ـ « رسمتِ وجها ، أو حجرا ؟ »

والوصف الغريب للمخلوق « رسمت وجها او حجرا ؟ » يحمل دلالة تشاؤمية أو نظرة سوداوية من والدين متشائمين من جدوى عملية الخلق أو التواجد البشري ـ كما أنه (هذا الوصف) مرتبط بمعطيات الفكر التناسخي المتمثلة في تصورها القاسي لعملية الخلق المحتواة بالدورة الباردة التالية : حجر ⟵ وجه (تشكل بشري) ⟵ حجر .... الخ ، وهكذا الى ما لا نهاية . ومن هذا التفسير يمكن أيضا فهم نظرة الوالدين التشاؤمية الكامنة في قول الشاعر :

« سكوتنا ، ـ ليست له طريق
كحبنا ـ ليست له طريق » .

أما القصيدة الثانية ، التي تمثل فكرة الخلق والتواجد البشري نفسها ، ولكن من وجهة نظر مغايرة ، فتأتي مقابلة حادة لمضامين المقطعة الأولى . فالقصيدة الأولى تبدأ باشارة واضحة جدا لمضمون القصيدة . فالبيت : « قرأ الأيام كتابا .... » في القصيدة الثانية اشارة الى مضمون البيت : ـ « الليل كان ورقا ـ وكنا حبرا » في القصيدة الأولى . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن البيت نفسه « قرأ الأيام كتابا » يتضمن الحديث عن القدر الذي فرض على صوت القصيدة الثانية (الطفل الذي كان نتيجة للاتصال الجنسي بين الوالدين) فكان عليه أن يقرأ كتابا (أو يعيش حياة أتت من تصميم غيره) كتبه آخرون.

ولحسن الحظ فالحياة (الخلق الفني أو الخلق الطبيعي كنظير معادل له) فهمت من منظار آخر بالنسبة لصوت القصيدة الثاني

(الطفل) . بالنسبة له كان الحبر والورق وكان الليل وكانت التجربة الجنسية للوالدين ..... كانت هذه كلها كتابا (قرأ الايام كتابا) أي أصبحت له دليلا في الحياة (عندما نعتبر الكتـاب دليلا في الحياة) ★ .

أما ليل الوالدين الذي اختلطت فيه الأمور عليهما (لم يميزا بين الوجه والحجر) غدا بالنسبة الى الولد عالماً مضاء بالقناديل . وأما الدورة الروتينية الباردة : حجر ⟵ وجه ⟵ حجـر ..... فقد غدت انفتاحا لا متناهيا مليئاً بالأمل والصداقة « العالم يصبح قنـديلاً / في ليـل مرارته / ان الأفق يجيء اليه صديقا » .

وأخيرا فإن الحيرة التي عمّت الوالـدين فجعلتهما يصطـدمان بالجدار « سكوتنا ــ ليست له طريق كحبنا ليست له طـريق » قـد أصبحت عوالم خلق وتنوير (كما يفهم من دلالة النار الفينيقية) وعوالم تسام وإنفتاح (كما يفهم من كلمة شعر في قوله : « ورأى وجه النار ووجه الشعر طريقا ») .

قصائد قصيرة مبنية على أساس تتبع المنظورات المتعددة لنقطة مركزيـة

هناك عدد من القصائد في شعر أدونيس تتميز ببنية خاصة تتمثل في التمركز حول نقطة معينة ، ثم تمتد القصيدة أو تتسع دائرتها بتتبع المنظورات المحتملة لهذه النقطة . هذه الظـاهرة البنيوية لهـا جذور

★ انا استبعد ايضا ان يكون معنى الكتاب هو القـدر وذلك حسب المعطيات الدينية لهـذه الكلمة .

ـ ولكنها بسيطة ـ في شعر أدونيس المبكر ، إلا أنها بدت أكثر تطورا في مراحل شعرية مختلفة . فهذه الظاهرة في مراحـل متأخرة من شعر أدونيس ، تكشف عن مهارة شعرية كبيرة وعن قدرة كبيرة في التحليل . كما أنها (هذه الظاهرة) تتواجد حيث يغيب الحس الحكائي أو القص في شعره ، حيثما يبتعد أدونيس عن الأطر اللغوية والشكلية والتراثية. باختصار إن هذا النمط من القصائد القصيرة تعكس جهدا عقلياً مركزاً وربما تكشف عن تخطيط فكري واع للعمل الشعري أو عن حدس فني مصقـول .

من القصائد المبكرة التي تمثل هذه البنية القصيدة التالية بعنوان « هاوية »

اقبل في هاوية ، اجهل ان اراهـا
اخـــاف ان اراهـا
اقبل في هاوية مليئة
بفرحة المنبىء والنـذير
فرحة ان تصير اغنيتي ـ اغنية سواها
تقود هذا العالم الضرير
فرحة ان اصير خطيئـة
وخاطئا يحيا بلا خطيئة (٤٧)

تتألف هذه القصيدة من قسمين واضحين ، الأول يغطي البيتين : الأول والثاني ، والقسم الثاني يغطي القسم الباقي من القصيدة . ونقطة التمحور في القسم الثاني ، وهو القسم الذي يوضح البنية المسماة ببنية تتبع المنظورات ، هي كلمة ، فرحة ، ومنظورات هذه النقطة التمحورية يمكن بيانها على الشكـل التالي :

١ ــ فرحة المنبىء والنذيــر
٢ ــ فرحة أن تصير أغنيتي أغنيةسواها / تقود هذا العالم الضرير
٣ ــ فرحة أن اصير خطيئة / وخاطئا ٠٠٠٠

عندما يتفحص الدارس هذه المنظــورات الثلاثة بدقة يتبين أنها كانت نتيجة لتخطيط ذهني دقيق يتمثل في الانتقال من التصور العام للفكرة التي تنقلها هذه الأبيات الى تصور خاص ، أو من الغموض ــ كمرحلة أولى في انشاء الفكرة ــ الى الوضوح ٠ فالمنظور الأول يقدم تصورا عاما عن فرحة النبي (أو ربما الشاعر كرائد ومفكر) أو فرحة النذير ، الفرحة الآتية من كونهما قد اكتشفا شيئاً جديدا ٠ والمنظور الثاني يوضح أن ما اكتشف في المنظور الأول كان له الفاعلية لدرجة أنه غيّر مسار الأغنية أو مسار الشعور (باعتبار الأغنيةتعبيرا عن شعورما)٠ والمنظور الثالث رغم الغموض الذي يكتنفه وبخاصة في ضبابية دلالة قوله : « فرحة أن أصير خطيئة أو خاطئا يحيا بلا خطيئة » ، فإنه قد لايفهم من السياق الضيق لهذه القطعة بل من السياق العام في القسم الثاني من كتاب « أغاني مهيــار الدمشقي » ساحر الغبــار ٠ فتبعــا للدلالات السياقية للقسم المذكور فإنه يلاحظ بأن الشاعر يحاول جاهدا أن يؤكد انسانيته واستقلاله عن دائرة السماء ٠ والشاعر كذلك يبدو مسرورا جدا في محاولته لتأكيد حريته حتى ولو استدعت اقتراف إثم الخطيئة أو المعصية ٠ وفي الوقت نفسه يبدو الشاعر مبتهجا جدا لأنه استطاع أن يعتق نفسه من الشعور التقليدي بالخطيئة التي كانت مفروضة عليه بموجب القدر ، وهو المعنى الذي يفهم من قــوله (وخاطئا يحيــا بلا خطيئة) ٠★

★ تفسير عادل غضبان لقصيدة « الهاوية » الذي جاء ضمن مقالته الطويلة حول « اغاني مهيار الدمشقي » (انظر : شعر (١٩٦٢) ، عدد

الآن إذا قبل تفسير المنظور الثالث بالشكل الذي أثبت، فإنه يمكن القول أن منظورات القصيدة الثلاثة تكشف عن حركة تدريجية في الدلالة من الأول الى الثاني الى الثالث . ففي الأول أعلن عن اكتشاف نبوءة أو انذار ، وفي الثاني أعلن عن مدى تأثير هذه النبوءة من حيث قدرتها على تغيير مشاعر الشاعر ،وفي الثالث أعلن عن ماهية هذه النبوءة وهي التحرر من الشعور بالخطيئة والتركيز على بشرية الانسان في علاقته مع الله .

والقصيدة التالية « مرآة للقرن العشرين » مثل آخر على هذا النمط من بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس :

تابوت يلبس وجه الطفل
كتاب
يكتب في احشاء غراب

---

٢٤ ، ص١٢٢) ، لا يكشف الجوانب الغامضة منها وبخاصة قول أدونيس « فرحة أن أصير خطيئة » . بالنسبة لعادل غضبان ان هذه الجملة تعني أن الشاعر يبدو مسرورا بأن تسند اليه الخطيئة من قبل التراثيين . بمعنى أن الشاعر قد حرر نفسه من الماضي وبالتالي أصبح مخطئا في نظر محبي التراث . والواقع ان هذا التفسير ليس الا محاولة للتخلص من المفارقة (Paradox) الكامنة في قول أدونيس : « فرحة ان أصير خطيئة / وخاطئا يحيا بلا خطيئة .. ويبدو لي ان تفسير عادل غضبان غير مقنع وذلك لأنه تفسير غير مستمد من النص أو من السياق العام الذي ورد فيه النص . فدلالة الجملة « فرحة أن أصير خطيئة » قد تبدو أوضح اذا اعتبرت قصيدة « هاوية » جزئية (او فقرة) من جزئيات القسم الثاني (ساحر الغبار) من اغاني مهيار الدمشقي .

صخــرة

تتنفس في رئتي مجنــون

هـــــوذا

هوذا القرن العشرون (٤٨)

نقطة المركز أو المحور لهذه القصيــدة هي قوله « هوذا القرن العشرون » • ومن هذه النقطة تبدو المنظورات التاليــة :

١ ــ القرن العشرون تابوت يلبس وجه الطفــل •
٢ ــ القرن العشرون كتاب يكتب في أحشاء غراب •
٣ ــ القرن العشرون وحش يتقدم يحمل زهرة •
٤ ــ القرن العشرون صخرة تتنفس في رئتي مجنون •

ويلاحظ أن كل منظور من هذه المنظــورات الأربعة ينطوي على طرفين على الشكل التالــي :

١ ــ طفــل كفن
٢ ــ كتــاب غراب
٣ ــ زهــرة وحش
٤ ــ صخرة مجنون

ويلاحظ أيضا أن كل طرف من أطراف المنظورات السابقة ينطوي على مستويين او طبقتين وذلك على الشكل التالي :

١ ـ طفـــــل	كفن	
حيــــاة	(موت)	
٢ ـ كتـــاب	غراب	
(مدنيــــة)	(دمار) (بالنظر الى دلالة غراب في التــراث)	
٣ ـ زهــــرة	وحش	
(لطف،جمال)	(جلافة ، خشونة ، رعب	
٤ ـ صخـــرة	مجنــون	
(قـــوة)	(طيش ، تهوز)	

وبهذا النوع من القراءة أو التدقيق في مرآة القرن العشرين يمكن القول أن هذه القصيدة تمثل نموذجاً آخر على مدى الجهد العقلي أو الحضور المنطقي لدى الشاعر عند تأليفه مثل هذا النوع من الشعر .

ولكن تجدر الملاحظة هنا أن شعر أدونيس يقــدم نماذج رائعة من القصائد القصار ذات بنية تتبع المنظورات ، ففيها يشعر القارىء أن حدة الجهد العقلي والتدقيق المنطقي قد دفعا بعيدا لأغــوار عميقة في عملية التشكل الشعري ، في حين قد ترك المجــال للصــور والأخيلة لتمارس تأثيرها الصوفي وايحاءاتها الشعرية الغــامضة . والقصيدتان التاليتان ، على الرغم مما يكتنفهما من غمــوض على مستــوى الرمز والصورة ، تكشفان عن مهارة فنية لا تتأتى إلا عن حدس فني مدرب ، وجهد عقلي مكثف . القصيدة الأولى بعنوان : « مرآة للعين والزمن» .

غنيت ، قلت لأيامي : رفعت دمي

مدائنا تلد الايقاع قلت لهـا
مددته غصنا يشتاق ، يحملني
في نسغه ، ويضيء الموت والفنـا
غنيت ، قلت لأيامي : أبحت دمي
(ورب جوهر علم لو أبحت به
لقيل لي : أنت ممن يعبد الوثنا)
غنيت ، قلت .. فصلت الحلم عن هدب
يخيطه ، ومزجت العين والزمنا (٤٩)

تتألف هذه القصيدة من أربعة أقسام على الشكل التالي :

الأول يتألف من قوله : غنيت ، قلت لأيامي : رفعت دمي مدائنا تلد الايقاع والثاني يتألف من قوله : قلت لها مددته غصناً يشتاق ، يحملني في نسغه ، ويضيء الموت والكفنـا .

والثالث يغطي قوله : قلت لأيامي / أبحت دمي

(ورب جوهر علم لو أبحت به

لقيل لي أنت ممن يعبد الوثنا)

والرابع يغطي قوله : غنيت قلـت ... فصلت الحلم عن هـدب يخيطه ، ومزحت العين والزمنـا .

من الملاحظ أن القصيدة رغم قصرها ، فيها اطناب واسع ، وذلك بتكرار قوله : غنيت قلت لأيامي ، وبتكرار الفكرة الدالة على التضحية (رفعت دمي ، مددته ــ أي دمي ــ ، أبحت دمي) . والحقيقة أن ظاهرة التكرار هذه لا تعني التسيب أو الرغبة في التوسع أو الزيادة . فالتكرار

حوله العمل السمفوني .
المشار اليه ظاهرة فنية تشبه الى حد بعيد اللحن الأساسي الذي يتمحور

ومهما يكن فالأقسام الأربعة كلهـا تفتتح باللازمة : غنيت قلت لأيامي ، بالاضافة الى تعبير التضحية ★ وهذه اللازمة تقود القارىء الى النقطة المركزية التي تتمحور حولها القصيدة وهي فكرة التضحية التي جاءت بتعابير لغوية مختلفة : رفعت دمي ، مددته (دمي) ، أبحت ★★ ومن نقطة التمحور هذه تبدو المنظورات التالية :

١ ــ التضحية تفضي الى تأسيس مدن عامرة بالحضارة والفكر « رفعت دمي مدائنـا تلد الايقـاع » .

★ القسم الثاني يخلو من جملة غنيت ، ومع ذلك فحضورها واضح من السياق في قوله « قلت لها » . أمـا غيـاب التعبير الـدال علـى التضحية في القسم الرابع فقـد استعيض عنه بالنقـاط الثلاث في قوله غنيت ... قلت لأيـامي » .

★★ يبدو لي أن ورود فكرة التضحية بتعـابير لغوية مختلفة جـاء بسبب الفكرة التالية لفكرة التضحية . فقوله « رفعت دمي » جاء لانه أراد أن يقول بذلت دمي لأرفع مدينة ، واما قوله مددته « دمي » فقد جاء لانه أراد أن يقول بذلت دمي لأمد غصنا . وأخيرا ان قوله ابحت دمي، فقد جاء تبعا للقرينة الصوفية ، حيث استخـدم الصوفيـون كلمـة ابحث مصطلحا للمجـاهدة الصوفية .
والملاحظة الاخيرة كذلك ان الشاعر كان بامكانه أن يقول : رفعت (دمي ! غصنا ومددته مدينة ولكن ، كما يخيّل الي ، أنه قصد بقوله : رفعت دمي مدائنا ان يوجد مدينة جديدة ، او يخلق عالما جديدا غير قائم على اسس قديمة بينما قصد بقوله : « مددته (دمي غصنا) » أن يمد خصبا قديما وان يزيد فيه . فرفع الخصب قد يتضمن ازالته وهو المعنى غير المطلوب .

٢ ـ التضحية تفضي الى عالم الخصوبة ، حيث تنقشع أسباب الفناء والموت « مددته غصنا يشتاق يحملني /إلى نسغه ويضيء الموت والكفنــا ٠

٣ ـ التضحية تفضي الى اكتشاف عالم من طبيعة روحانية خاصة لا يستطيع الشاعر البوح بها وذلك لأن الحرفيين سوف يتهمونه بالوثنية لو فعــل ذلــك :

أبحــت دمـــــــي
(ورب جوهر علم لو ابحت بــه
لقيل لي : انت ممن يعبد الوثنــــــا)

٤ ـ التضحية تقود الشاعر لفصــل الحلم عــن الهدب ولمزج العين مع الزمن ٠ ودلالة المنظور الرابع ، كما يلاحظ ، غامضة جــدا ، يمكن تفسيرها على الشكل التــالي :

ان قوله : « فصلت الحلم عن هدب » قد يعني أنه يريــد أن يفصل الحلم عن العين باعتبار أن كلمة « الهدب » رمز للعين كجزء منها ٠ ومما لا شك فيه أن فصل العين يظل غامضا ٠ ولكن اذا قدرنا أنه يريد أن يفصل العين عن زمن الحلم (الحلم المرتبط بالنوم واليقظة) فإنه يمكن القول أنه يريد أن يفصلها عن الزمن المحدود المتمثل بدورة الليل والنهار ٠

وبنفس الوقت يلاحظ أن الشاعر يريد أن يمزج العين من جديد بالزمن (ومزجت العين ، والزمنا) ٠ ومعنى الزمن هنا ، كما يبدو لي ، يختلف عن الزمن الذي استنتج من قوله : « فصلت الحلم عن هدب » ٠ الزمن هنا قد يعني الزمن المطلق ٠ أما العين التي مزج معها الزمن فقد تعني الرؤية والكشف وذلك لتعلق هذين المعنيين بوظيفة العين ٠ واذا صح هذا التفسير أيضا فيمكن تجميع دلالات المنظور الرابع على الشكل التالي : ان الشاعر يريد أن يفصل نفسه (باعتبار العين رمزا له) عن الزمن المحدود ليندمج في الزمن المطلق ٠

والآن ان القراءة المتأنية للمنظورات الأربعة لنقطة التمحور في القصيدة تكشف من جهة عن أن حركة القصيدة تتمثل في الانتقال من أزمة التضحية أو الموت الى الانفراج أو الانفتاح على عالم عامر بالخصوبة (المنظور الأول والثاني) وعلى عالم صوفي غامض يتحقق فيه الاتحاد مع المطلق (المنظور الثالث والرابع) • ومن جهة أخرى تكشف القراءة المتأنية عن تناظر جميل بين دلالات المنظور الأول والثاني من ناحية ودلالات المنظور الثالث والرابع من ناحية ثانية •

فالملاحظ من خلال التفسير السابق للقصيدة ان فكرة التضحية في المنظور الأول تقود الى تأسيس المدن أي تأسيس عالم أرضي • وهذا العالم الأرضي بحاجة الى خصب مادي أو فكري وذلك ما يقدمه المنظور الثاني من القصيدة ، وبخاصة عندما تفهم الدلالة الرمزية لكلمة غصن ، بمعنى الخصب • وبالمقابلة نجد أن المنظورين الثالث والرابع يخلقان عالما نظيرا أو مقابلا للعالم الأرضي • فالمنظور الثالث اذا فهم طبقاً للتفسير الصوفي ــ وهو التفسير المقصود حتما بسبب استعارة الشاعر للبيت الصوفي (ورب جوهر علم لو ابحت به ••) ــ يتضمن أن فكرة التضحية (ابحت دمي) تقود الى اكتشاف عالم روحاني غامض • والتعرف الى هذا العالم أو الوصول اليه يتطلب أو يستدعي اندماجا وتوحدا تامين مع المطلق ، وهو المعنى الذي يؤكده المنظور الرابع « فصلت الحلم عن هدب يخيطه ومزجت العين والزمنا) » • وهذا الاندماج يمثل سعادة قصوى • وهو بالنسبة للعالم الروحاني المطلق كنسبة الخصب المادي للعالم الأرضي في المنظورين الأول والثاني •

أما القصيدة الجميلة الثانية الممثلة لبنية تتبع المنظورات ، وهي القصيدة التي تكشف عن مهارة فنية رائعة ، وعن حدس جمالي دقيق ، فهي القصيدة التالية بعنوان : « الموجة » •

خالـــــدة
شجن تورق الغصـون حوله
خالـــــدة
سفر يغـرق النهـــار
في ميـاه العيـــون
وموجـــة علمتنـي
أن وجـه الغيـــوم
وانيـن الغبـــــار
زهـرة واحـــدة (٤٨)

ان نقطة التمحور في هذه القصيدة هي « خالدة » . أما منظورات هذه النقطة فهي كالتـــالي :

١ ــ خالدة شجن تورق الغصون حوله .
٢ ــ خالدة سفر يغرق النهار في مياه العيون
٣ ــ خالدة موجة علمتني أن :

أ ــ ضوءالنجوم
ب ــ وجه الغيوم ⟵ زهـرة واحـدة
جـ ــ أنين الغبار

خلف التشكيل اللفظي البادي للعيان ، وخلف الصور التي تقدمها القصيدة توجد تصورات تحتية تتحرك وراء كل جزئية من جزئيات هذه القصيدة . وهذه التصورات التحتية يمكن بيانها كالتالي :

ان خالدة اسم امرأة (زوجة الشاعر اسمها خالدة) ، موصوفة

بالمنظور الأول بأنها غصن وسط غصون أخرى ✱ أي حياة وسط حيوات أخرى • بينما نجدها في المنظور الثاني موصوفة بكونها « سفر يغرق النهار بمياه العيون » • وهذا يعني ــ ربما ــ انها كائن فان (على اعتبار المعنى المجازي لكلمة سفر والمعنى الحرفي لمياه العيون) وفناؤه يثير الأحزان التي بدورها تغرق النهار ــ الزمن ــ بالأسى •

أما في المنظور الثالث، فخالدة موصوفة بالموجة « خالدة موجة »• وهذا الوصف يمكن فهمه إما أن خالدة كائن زائل لا يمثل الا موجة عابرة تبدو وتختفي في الطبيعة من خلال ما يسمى حياة أو موتاً أو انها تنتقل بعد دورة الحياة (الغصن هنا رمز للحياة) والموت (والسفر هنا رمز للموت) الى شكل أثيري من أشكال الوجود أي موجة • وبالنسبة إلي ، على الرغم من احتمالية ورود المعنى الأول ، وهو المعنى الذي لا يخلو من كثافة شعرية ، فإني أميل للمعنى الثاني وذلك لأنه يتفق والمنظورات الأخرى لنقطة التمحور في النص أي المنظورات « أ » و « ب » و « جـ » •

✱ ترجم الاستاذ كمال أبو ديب كلمة شجن للانجليزية بكلمة SorrW (حزن) وذلك في مقاله :
((The Perplexity of the All - knoWing))
فجاءت الترجمة على الشكل التالي :
(khlida, a SorroW Wich tranches leaf around .... Critical Perspective on Modren Arabic Literature, edoted by ISSA J. Boullata, Three Contenents Press 1980P.(P.314).
وهذا يعني أن الاستاذ «أبو ديب» قد فهم كلمة شجن بمعنى حزن. أما أنا فقد آثرت الأخذ بالمعنى الآخر لكلمة شجن وهو « الغصن » (انظر مادة شجن في المعاجم العربية القديمة) . وقد اخترت هذا المعنى لتناسبه مع دلالات القصيدة كلها .

وتبعا للتفسير المعطى آنفا لِفقرات القصيدة فإن القصيدة ، كما يخيل إلي ، تمثل المراحل التي تمر بها خالدة ككائن أو موجود • فخالدة كما تمثلها القصيدة ، حياة وسط حيوات أخرى ، وهي مـوت يغرق النهار (الزمن) بالحزن والأسى ، وهي أخيرا موجة كشكل أخير يصل اليه الكائن أو الموجـود •

ولكن يلاحظ أن القصيدة ، في تمثيلها لمراحل الكـائن الحي ، عندما تصل الى مرحلة الموجة كشكل من أشكال تحول هذا الكائن ، تنعطف انعطافة جديدة • فمن مرحلة الموجـة هذه تبدأ مرحلة تشكل جديد معاكس للمراحل الأولى • وذلك لأن خالدة الموصوفة بالموجـة « خالدة موجة علمتني •• » علمته الأشياء التالية :

أ ـ ان ضوء النجوم ب ـ ان وجه الغيوم جـ ـ ان أنين الغبـار	←	(كلها) زهرة واحدة

وعندما تستبطن هذه المنظورات فإنه يمكن تفسيرها على الشكل التالي : ان ضوء النجوم يتضمن فكرة النـار كمصدر للضوء • ووجه الغيوم يتضمن الاشارة الى الماء كمادة مشكلة للغيوم ، وأخيرا إن أنين الغبار يتضمن الاشارة الى التـراب كمـادة مشكلة للغبـار • وبهذا الاستبطان يجد القارىء نفسه أمام العنـاصر الأسـاسية الأولى التي اعتبرتها بعض المذاهب الفلسفية القديمة مصدرا تتشكل منه الحياة • ولهذا كله فلا غرابة من أن تتشكل من منظورات الموجة : النار والماء ، والتراب زهرة واحدة أو مخلوق جميل •

والآن عندما تعالج القصيدة ككل ويُنظر اليها حسب التفسيرات المذكورة فإنه يُلاحظ أن القصيدة تتحرك في اطار الدورات التاليـة :

الدورة الأولى تمثل الحياة « خالدة غصن تورق الغصون حوله » والدورة الثانية تمثل الموت « خالدة سفر يغرق النهار في مياه العيون » والانحلال في الأرض للوصول الى آخر شكل محتمل في الوجود (موجة) ، والدورة الثالثة وتتمثل في اعادة تشكيل العناصر الأولية (منظورات الموجة) من جديد لخلق كائن جديد أي الزهرة المشار اليها بوضوح ، أو بمعنى آخر تشكيل مخلوق جديد يذكر القارىء بالمخلوق الذي ابتدأت به القصيدة أي المرأة ــ خالدة ــ

وهكذا فنحن اذن من جديد في خضم الدوران التناسخي : الرحلة عبر التشكل المستمر أو عبر سلسلة المرايا اللامتناهية .

بناء القصيدة القصيرة على المراوحة بين نوعين من الزمن

هذا النوع من البنية يلاحظ فيقصيدتين قصيرتين كتبتا في فترتين زمنيتين متباعدتين الأولى قصيدة « شجرة النهار والليل » ، وقد نشرت في ديوان التحولات والهجرة (بيروت ، ١٩٦٥) والثانية قصيدة « التائه » ، وقد نشرت في أحدث مجموعة شعرية نشرها أدونيس وهي « كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل » (دار العودة ، بيروت ١٩٨٠) .

بين هاتين القصيدتين صلة ، والطريق الى فهمها واحد ، الا وهو ما اصطلح عليه ببنية القصيدتين على أساس المراوحة أو التدرج بين نوعين من الزمن . الزمن الخاص ــ أو الزمن الطلق اللامحدود ــ والزمن الطبيعي المتعارف عليه . أما القصيدة الأولى « شجرة النهار والليل » فهي كالتالي :

قبل أن يأتي النهار أجيء
قبل أن يتساءل عن شمسه أضيء

وتجيء الأشجار راكضة خلفي ، وتمشي
في ظلي الأكمـام
ثم تبني في وجهـي الأوهـــام
جزرا وقلاعا من الصمت يجهل أبوابها الكلام
ويضيء الليل الصديق ، وتنسى
نفسها في فراشي الأيـام
ثم ، اذ تسقط الينابيـع في صدري ،
وترخي ازرارهـا وتنـــام
أوقظ الماء والمـرايا ، وأجلو
مثلها صفحة الرؤى ، وانام (٥١)

« البيتان » : قبل أن يأتي النهار أجيء / قبـل أن يتساءل عن شمسه أضيء / يشكلان جزئية متميزة تفصـح عن دورة كائن ما في اطار زمني خاص : كائن يجيء قبل أن يأتي النهار ـ أي النهار كرمز لبداية الزمن الطبيعي ـ ويضاء عالمه بنور غيـر نور الشمس التـي تعهـدها البشريـة •

بيد أن هذا الكائن الطليق في زمنه الخاص يتداخل أو يتقاطع مع واقع غير واقعه أو عالمه الخاص ، ويندرج في اطار زمني آخر هو الزمن الطبيعي المعروف : الزمن المقيس بين الحيوية والفتور أو بين الشباب والشيخوخة أو بين الحياة والموت • هذا المعنى مستفـاد من الجزئية التالية :

وتجيء الأشجار راكضة خلفي وتمشي في
ظلـي الأكمـام
ثم تبني في وجهي الأوهـام
جزرا وقلاعا من الصمت يجهل
أبوابهـا الكـــلام » ـ

فهذه الأبيات من جهة ، تتكشف عن نشاطات بشرية معروفة • إنها تتكشف عن أمل بشري وعن شباب وحيوية وخصوبة ، وذلك كما يفهم من دلالة الأشجار والأكمام في قوله : « وتجيء الأشجار ••••• وتمشي في ظلي الأكمام •••• » ومن جهة أخرى انها تكشف عن احساس بالضعف والفتور وتبوح بخيبة الأمل واليأس والصمت المطبق : «ثم تبني في وجهي الأوهام / جزرا وقلاعا من الصمت يجهل ابوابها الكلام » •

ومرة أخرى ينفلت هذا الكائن الذي تصوره القصيدة من اطار الزمن الطبيعي أو الواقع البشري المعروف ليدخل عالمه وزمنه الخاصين من جديد • ورحلة الانفلات تبدأ من قوله : « ويضيء الليل الصديق •••• » وتستمر حتى نهاية القصيدة • فالليل الصديق الذي أضاء يمثل لحظة دخول كائن القصيدة الى عالمه الخاص • إذ أن قوله : « يضيء الليل الصديق » لا تتناسب مع الفقرة السابقة عليها مباشرة • فنهاية الفقرة السابقة ، كما اتضح ، تتكشف عن فتور وشيخوخة وصمت • : « ثم تبني في وجهي الأوهام / جزرا وقلاعا من الصمت يجهل أبوابها الكلام » فصورة الليل المتوقعة بعد هذه الفقرة صورة موحشة مخيفة انها ليست تلك الصورة الوضاءة المتضمنة في قوله : « ويضيء الليل الصديق / •

والواقع أن قول « أدونيس » : « ويضيء الليل الصديق » الذي اعتبر نقطة انطلاق الى مجال زمني خاص هو تعبير عن انتقال من شكل من أشكال الوجود الى شكل آخر •••• من مرحلة من الكينونة الى مرحلة أخرى • ولا شك بأن التشكل الجديد أو المرحلة الجديدة هما

المرحلة المتعارف عليها باسم « الموت » • اذ مع الموت وحده ، حيث الظلمة الملازمة ، يصبح الليل صديقا • ومع المـوت وحده يفهم قول أدونيس : « وتنسى نفسها في فراشي الأيام » اذ لا احساس بالزمن مع الموت• ومع الموت وحده تفهم اشارة أدونيس الى برودة اليأس وسكون الموت ، وذلك المعنى المستفاد من قولـه « ثم اذا تسقط الينابيع في صدري وترخي أزرارها وتنام » فقـول أدونيس « تسقط الينابيع في صدري » ليس الا تلوينا جديدا لما توحيه برودة الماء في التراث الأدبي القـديم •

واذا صح تفسير الفقرة الأخيرة من قصيدة أدونيس وجاز اعتبارها مصورة لعالم الموت فإنه يسهل على القارىء ملاحظة المقابلة التي تقوم عليها القصيدة ، المقابلة بين مطلع القصيدة وخاتمتهـا • فالمطلع يصور فكرة الانبثاق والتجلي ، أو بكلمة أخرى يصور الحياة • والخاتمة تمثل الركود والسكون وتمثل العـودة الى الأرض ـ أي الموت • ومن هنا يمكن فهم قول أدونيس : « ثم اذ تسقط الينـابيع / ••• أوقظ الماء والمرايا وأجلو / مثلها ، صفحة الرؤى وأنـام » ، أي انه يرجع الى الأرض ، ويعود الى جوهره الحقيقي الـذي يتراءى بوضوح تام كما تتراءى الأشياء عند انعكاسها على صفحة ماء صاف أو سطح مرآة مجلو• انه يعود الى الأرض بعد أن تحلل من عبء الظهور والتجلي والتشكل •

أما القصيدة الثانية « التائه » فهي كالآتي :

لم يكن بيننا مـدى ـ
شجر الحـب غبـار
والليل مركبة تحمل خطوي ،
وتحمل الصحـراء
لم يكن بيننا مـدى ـ

كانت الساعة عربا
وكان موتي رداء :
وارث الرمل
يحمل الحجر الاسود خبزا
والشمس ظلا وماء (٥٢)

غموض هذه القصيدة يجعل الحديث عن الأبعاد الزمنية فيها أمرا صعبا • لذلك لا بد من التفسير :

تتألف القصيدة من فقرتين رئيسيتين • الأولى تبتدىء من مطلع القصيدة وتنتهي بـ : « والليل مركبة تحمل خطوي وتحمل الصحراء » • أما الثانية فتتألف من بقية القصيدة •

ان البيت الأول « لم يكن بيننا مدى » يتضمن شوقاً لنهاية زمن ما ــ المدى هنا يعني زمانا أو مكانا •••• ولعل البيت يتضمن نهاية مدى زمني بيان انسان وما (أو ومن) يحب ، ذلك تبعا للمعنى السياقي الذي يضيفه البيت التالي : « شجر الحب غبار » • والمفاجأة هنا أن هذا الحب المتشوق اليه يبدو من طبيعة خاصة • و « شجر الحب غبار » قد يعني أن الحب تراب أو أرض • واذا كان الحب نوعاً من الاندماج بين طرفين أو أكثر ، فالحب هنا في هذا البيت يعني اندماجا بالتراب أو الأرض •••• لعله يعني الانحلال في الأرض •

والبيت « والليل مركبة تحمل خطوي وتحمل الصحراء » يقود خطوات أخرى نحو تجميع دلالات هذه الفقرة • فمعنى هذا البيت يشير الى أن المحب (المتشوق الى نهاية المدى) محمول بمركبة الليل ، أي محتوى بإطار زمني هو الليل • والليل نهاية ــ نهاية نهار أو نهاية عمر • فالمتشوق اذن يشارف نهاية المدى أو قد دخل فيه •

والبيت نفسه « والليل مركبة تحمل خطوى وتحمل الصحراء » يلقي أضواء أخرى على شخصية صوت القصيدة (المتشوف الى نهاية المدى) • فصوت القصيدة هنا يبدو سلبيا لا حـول له ولا قوة ، فهو محمول ومركبة الليل تحمل خطاه، بل نراه يجسد التيه والخواء والضياع وذلك تبعا لما تتضمنه عبارة « وتحمل الصحراء » •

وطبقاً لهذه التفسيرات يمكن القول الآن أن الفقـرة الأولى من قصيدة « التائه » تتكشف عن حركة في زمن ، أو عن فعل بشري في اطار زمني • فالشوق الى نهاية المدى والحب والليل كلها نشاطات بشرية في اطار زمن طبيعي هو الزمن الذي يعيشه أي كائن بشري •

بالانعطاف قليلا نحو المعنى المجازي يمكن القول أن هذه الفقرة قد تكشف عن حراكة الكائن البشري في الوجـود • تلك الحركة التي تنتهي بالكائن نحو الموت • وهـذا التفسير يستنتج من دلالـة الليل باعتباره نهاية عمر أو نهاية حيـاة • والتفسير نفسه يؤكد بربط دلالة الليل مع السلبية المطلقة التي تتميز بها صوت القصيدة في البيت «والليل مركبة تحمل خطوي وتحمل الصحراء » •

أما الفقرة الثـانية من هذه القصيدة فإنها تمثـل ولوج صوت القصيدة ــ أو الكائن الذي تمثله في عالم خاص ذي أبعاد زمنية خاصة• فقـــوله :

« كانت الساعة عريا » اذا اعتبرنا الساعة رمزا للزمن العام ، وفهمنا صفة العري بأنها الانفلات من التشكل أو القالب أو الاطار ــ قد يعني أن الزمن كان زمناً مطلقاً أو غير متناه • ومما يؤكد هذا التفسير ، أي ولوج الزمن المطلق ، قوله في البيت التالي : « كان موتي رداء » أي كان

موته رداء للساعة العارية ، بمعنى آخر ان الزمن المشار اليه كان يمضي غير محسوس وذلك لأن الميت لا احساس له بالـزمن • والملاحظ أن الجزئية الأخيرة من هذه القصيدة تكشف عن هوية هذا العالم الخاص الذي ولجه كائن القصيدة ، كما تكشف عن نوعية الزمن في ذلك العالم• فقوله « وارث الرمل / يحمل الحجر الأسود خبزا/ والشمس ظلا وماء» قد يصور المصير الأخير الذي ينتهي اليه الكائن الحي ، أي الموت • فمع الموت وحده نفهم كيف تكون الشمس ظلا وماء ، أي أن صوت القصيدة سيظل يتشكل أبدا من عناصر الحجر وسينتهي أبدا الى ذرات تغمرهـا الشمس •

والآن بعد تحليل هاتين القصيـدتين ـ أو الأصح تفسيرهما ـ يتبين للدارس المدى المشترك الذي يجمع بينهما • انهمـا يمثلان بنية متشابهة كل منهما تتكىء على ما أسميته بالتدرج أو التردد بين نوعين من الزمـن :

الزمن الخاص والزمن الطبيعي • ومن هنـا قـد نفهم عنواني القصيدتين • فالأولى « شجرة النهار ـ والليل » تمثل تكرار الدورة الزمنية المتمثلة بتعاقب الليل والنهار ـ ، تلك الدورة التي تصحبها حركة تكرارية أخرى هي حركة الكائنات الحية المتمثلة بالـدورة : حياة ـ موت ـ ، أو ظهور ـ اختفاء • أما عنوان القصيدة الثانية « التائه » ، فبالاضافة الى أنه يجسد فكـرة الدورة الزمنية المستمرة ، فإنه يمثل وضع الانسان في هذا الزمن ، الانسان التـائه المجبر على الظهور ـ والمجبر على الاختفاء ، الكائن التائه في متاهات الزمن •

والملاحظ أيضا أن هاتين القصيدتين تمثلان بنية واحدة من حيث حراكتهما : فكلتا القصيدتين تنطلق من الزمن الطبيعي (القصيدة الأولى

تبدأ بالاشارة لاستعداد صوت القصيدة لولوج عالمه الطبيعي) وتنتهي بالزمن الخاص • كلتاهما تبدأ بالحياة وتنتهي بالموت • والملاحظ كذلك أن نقطة العبور بين الزمن الطبيعي والزمن الخـاص واحدة : فكلتا القصيدتين جعلت من الليل نقطة العبور • فالأولى يعبر كائنهـا نحو زمنه الخاص من خلال ما أسماه بـ « الليل الصديق » والثانية جعلت طريق العبور الليل أيضا » والليل مركبة تحمل خطـوي » • والتشابه في البنية يتمثل بالاتنهاء نحو الزمن المطلق أو بالاتنهاء نحو التحلل من الاحساس بالزمن ــ أي بالموت كما اتضح فيما سبق ــ وكلتا القصيدتين تركز على فكرة الانطمار ، والانحـلال بالتراب •

لكن مع هذا التشابه في البنية فالقصيدتان ليستا نسخة واحدة • التشابه بينهما يقتصر على البنية في حين أن الاختلاف بينهما يتمثل في النزعة الفكرية التي تجسدها كل منهما • ان القصيـدة الأولى تجسد نزعة تفاؤلية عالية • فرغم احساس الشاعر بفكرة الدوران الروتيني فيما يتعلق بقضية تكرار الوحدة الزمنيـة ــ ليل ونهار ــ أو تكرار الدورة الوجودية ــ حياة وموت أو ظهور واختفاء ــ فإنه يلاحظ أيضاً بأن هذا الدوران ــ على المستوى الزمني وعلى المستوى الوجودي ــ يبدو وضاء وحيويا ، بل أكثر من ذلك ، يبدو جميلا ومليئا بالحركة والحياة ، وفيه ألوان من دفء الصداقة وحلاوة الرضى • وهذه المـزايا مفقودة تماما من القصيدة الثانية • فالقصيدة الثانية تحمل عنوان « التائه » مقابل عنوان « شجرة النهار والليل » أي تحمل عنوان الإقفار والحيرة والضياع مقابل الإثمار والراحة • بالاضافة الى ذلك يلاحظ أن اكائن القصيدة الثانية مجبر مقيد سلبي ، فالليل يحمله ، هو لا يعدو كونه صحراء ، وهو دائما اما تراب في صورة كائن حي أو تراب منطمر معّد لدورة جديدة • ولهذا فهو وارث الرمل •

وقد لا يصعب تفسير هـذا الاختلاف في نزعتي القصيـدتين • فالأولى كتبت في مرحلة تفاؤل فكري ساد الأوساط الفكرية في الأقاليم العربية • كما أن النزعة التفاؤلية فيها تمثل مرحلة شعرية مبكرة فـي شعر أدونيس وهي المرحلة التموزيـة حيث استحـوذت على الشاعر مضامين اسطورة الفينيق • أما القصيدة الثـانية (نشرت الثانية سنة ١٩٨٠) فإنها ـ بالاضافة لارتباطها بتقدم أدونيس بالعمْر • فانها ، أيضا ، تجسد التشاؤم وخيبة الأمل الكبرى التي يعاني منها الانسان العربي بعد أن عرف حقيقة الوهم الذي كان قد عاشه في الخمسينات ومطلع الستينـات •



هوامش الفصل الثاني

(١)
Heubert Read, From in Modern Poetry, London, 1984, P.66

(٢) مجلة الاداب البيروتية ع١ م٣ (١٩٥٥) ص ١٠٦،ـ ١٠٩

(٣) عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية القاهرة ١٩٦٦ ص ٢٥٠ ـ ٢٥١

(٤) ادونيس ، فاتحة لنهايات القرن دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ ص ٢٥٦

(٥) منير العكش ، في لقاء مع ادونيس ، مواقف ع١٣،١٤ ، ١٩٧١ ص ٢

(٦) ادونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ١٩٧١ ص ١١٦

(٧) للتفصيل في هذا الموضوع ، راجع بحثي للدكتوراه المقدمة لجامعة ميشجن

(Al Al - shar' , An analytical study of the adontsion poem , AL - Share, Ali, An Analytical Study of the Adonisian Poem, PP 182, 195

(٨) المصدر السابق

(٩)
Raymond P . Sheindlin ,. form and structure in the poetry of al - Mu,tamid B . , Abbâd , P . 36 .

(١٠) المصدر السابق .

(١١) ادونيس ، اوراق في الريح ، (الاثار الكاملة م١ ١٩٧٠ ص ١٩٧)

(١٢) المصدر السابق ص٢٠

(١٣) المصدر السابق ص ٤١

(١٤) المصدر السابق ص ٤١٧

(١٥) المصدر السابق ص ٤٨٩

(١٦) ادونيس ، كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والاوائل ص٥ دار العودة بيروت ١٩٨٠

(١٧) ادونيس ، كتاب التحولات والهجرة (الاثار الكاملة م٢ ص ١١)

(١٨) ادونيس ، المسرح والمرايا (الاثار الكاملة م٢ ص ٤٨٢)

(١٩) ادونيس ، قصائد أولى (الاثار الكاملة م١ ص ٧٦)
(٢٠) ادونيس ، المسرح والمرايا (الاثار الكاملة م٢ ص ٥٤٩)
(٢١) المصدر السابق ص ٤٨٣
(٢٢) المصدر السابق ص٣٤٧
(٢٣) المصدر السابق ص٤٨٨
(٢٤) المصدر السابق ص ٤٩٩
(٢٥) ادونيس ، كتاب القصائد الخمس . . . . ص ١٧٦
(٢٦) ادونيس ، المسرح والمرايا (الاثار الكاملة م٢ ص ٥٠١)
(٢٧) اسعد رزوق الاسطورة في الشعر المعاصر ـ الشعراء التموزيون ، منشورات مجلة الافاق ، بيروت ١٩٥٩ ص ٥٧ ـ ٨٤
(٢٨) خزامي صبري ، « أدونيس في البعث والرماد » ، شعر (١٩٥٨) عدد ٥ ص ٩٢ ـ ١٠٩
(٢٩)
Joseph zeidan , myth and symbol in the poetry of adonis and Yusuf al - khal ,
Joseph zeodan ((Myth and Symblin the Poetry of Adomis and Yusuf al - khal,)) Journal of Arabic l .t., x , 1979, PP, 70- 94.

(٣٠) انظر القصيدة في المسرح والمرايا (الاثار الكاملة م٢ ص ٤٧٨
(٣١) المسرح والمرايا ، (الاثار الكاملة م٢ ص ٥٥٧)
(٣٢) انظر المصدر السابق ص ٥٦٨
(٣٣) انظر ابن منظور ، لسان العرب مادة « غزل »
(٣٤) ادونيس ، المسرح والمرايا (الاثار الكاملة م٢ ص ٤٩٥)
(٣٥) المصدر السابق ص ٥٠٣
(٣٦) المصدر السابق ص ٥٣٥
(٣٧) ابو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ ص ٢٧٠
(٣٨) المصدر السابق ص ٢٩٩
(٣٩) المصدر السابق ص ٢٦٨
(٤٠) انظر ما كتبه أدونيس عن القصيدة في فاتحة لنهايات القرن ص ١٥٦ ـ ٢٥٧

(٤١)
((Ali AL - Shar, An Analytical Study of the Adonis an Poem, (A doctoral dessentation) P . 141 - 149 .

(٤٢) ادونيس (المسرح والمرايا ,(الاثار الكاملة م٢ ص ٥٥٥)
(٤٣) المصدر السابق ص ٤٧٨
(٤٤) ادونيس ، كتاب القصائد الخمس ، تليها المطابقات والاوائل ، دار العودة ـ بيروت ١٩٨٠
(٤٥) المصدر السابق ص ٢٠٢
(٤٦) المصدر السابق ص ٢٢٢
(٤٧) ادونيس ، اغاني مهيار الدمشقي (الاثار الكاملة م٢ ص ٣٧١)
(٤٨) ادونيس ، المسرح والمرايا ، (الاثار الكاملة م٢ ص ٤٨١)
(٤٩) المصدر السابق ص ٤٧٨
(٥٠) المصدر السابق ص ٤٨٤
(٥١) ادونيس ، الاثار الكاملة م٢ ص ١٣
(٥٢) ادونيس ، القصائد الخمس تليها المطابقات والاوائل ص ٦٣

المحتـوى

الشرع د • علي ، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس •
دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٧ ، الطبعة الأولى ،
١٢٨ ص ، قياس ١٧٫٥ × ٢٥ مطبعة اتحـاد الكتاب العرب ــ
دمشــق

٢٠٠٠ ــ ١٢ ــ ١٩٨٧

بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس : دراسة / علي
الشرع / ط ٠ أ ٠ ـ دمشق : اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٧ ـ
١٢٨ ص ، ٢٥ سم ٠

١ ـ ٩٥٦١٠٩ ، ٨١١ ش ر ع ب

٢ ـ العنوان   ٣ ـ الشرع

ع ـ ٧١٠ ـ ٧ ـ ١٩٨٨

دراسات أدبية صادرة
عن اتحـاد الكتـاب العـرب

الظواهر المسرحية عند العرب ـ علي عقلة عرسان

خصوصية المسرح العربي ـ خالد محي الدين البرادعي

الرؤيا في شعـر البياتي ـ محي الدين صبحي

كتّـاب ومواقف ـ د. ناديا خوسـت

في النقـد الأدبـي ـ محمد روحي الفيصـل

صنـاع الأدب ـ د. عمر الدقـاق

تشريح الثورة المضادة ـ صفوان قـدسي

عربي يفكر ـ حـافظ الجمـالي

حركة التأليف المسرحي في سورية ـ د. أحمد زيـاد محبك

الشعر يكتب اسمه ـ محمـد جمـال باروت

ما الشعـر العظيم ـ يوسف اليوسف

أدب عربي معاصر ـ اديـب عـزت

الأدب في خدمة المجتمع ـ عبد المعين الملوحي

الثقافة العربية في الجزائر ـ د . عبد الملك مرتـاض


اتحاد الكتاب العرب
Union des Ecrivains Arabes
Damas دمشق



هذا الكتاب

دراسة تعنى بتفسير القصيدة القصيرة عند ادونيس، ممهدة لذلك بتتبع مسيرته الأدبية وماتتضمنه من تعليقات النقاد، محاولة بعد ذلك فك مغاليق القصائد القصار باتباع بعض الاسس وتقصي معاني الرموز في مختلف اشعار ادونيس.



مطبعة إتحاد الكتاب العرب
دمشق

ثمن النسخة ٣٥ ل . س داخل القطر.
٥٠ ل . س في أقطار الوطن العربي.